

**RECORRIDOS TEÓRICOS Y
CRÍTICOS DE LA LITERATURA III**



Universidad Nacional del Comahue

RECORRIDOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS DE LA LITERATURA III

Rolando Bonato - Graciela Mayet – Silvia Mellado

Cátedra de Teoría y análisis del texto I y II

educo

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2015

RECORRIDOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS DE LA LITERATURA III

Bonato, Rolando

Recorridos teóricos y críticos de la literatura 3 / Rolando Bonato ; Graciela Mayet ; Silvia René Mellado. - 1a ed. - Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2015.

80 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-604-449-3

1. Estudios Literarios. I. Mayet, Graciela II. Mellado, Silvia René III. Título CDD 807

Neuquén, año 2, número 3.

Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, Cátedra de Teoría y análisis del texto I y II

Colección: **Recorridos teóricos y críticos de la literatura**

Director de colección: *Rolando BONATO*

Corrección de estilo: *Graciela MAYET*

Educo

Director: Luis Alberto Narbona

Dpto. de diseño y producción: Enzo Dante Canale

Dpto. de comunicación y comercialización: Mauricio Carlos Bertuzzi

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

© 2015 – **educo** - Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires 1400 – (8300) Neuquén – Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin el permiso expreso de **educo**.



ÍNDICE

Palabras preliminares	7
El lector como constructor del relato en <i>Emma</i> de Jane Austen, Graciela Mayet	9
Ámbito universitario y poesía: reflexiones a partir de la figura de poeta profesor de José María Arguedas y las direcciones de una poética mapuche, Silvia Mellado	27
Al resguardo del sueño: la intermitencia y el erotismo en el juego de Alicia, Rolando Bonato	51

PALABRAS PRELIMINARES

Esta tercera entrega de la colección *Recorridos teóricos y críticos de la literatura* organizada por el área de Teoría literaria del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue tiene por objetivo presentar tres propuestas de lecturas que responden a la inquietud vinculada a cómo el crítico literario lleva a cabo la construcción de un objeto de reflexión y qué tipo de hipótesis o problematización configura alrededor del lenguaje poético. Desde esta perspectiva se indagará la novela *Emma* de Jane Austen, la recuperación de la figura del poeta y profesor José María Arguedas conjuntamente con su puesta en diálogo con la producción cultural del área sur y, por último, se abordará la nouvelle *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

El lector modelo con el que se han pensado estas indagaciones se vincula con el estudiante de Letras que ingresa a la carrera y comienza a acceder a un orden del discurso que replantea los alcances y limitaciones de otros discursos y valoraciones sociales que podríamos situar en el orden de la *doxa*. Las pesquisas formuladas a propósito de la literatura en su inevitable diálogo con la modernidad, la relación que los acontecimientos culturales mantienen con una época determinada, la representación del lector como productor de textualidad, los puntos de fuga con los cuales la crítica y el arte contemporáneos revisan las nociones modernas de autor, literatura y ficción conforman el andamiaje y presupuestos desde donde *Recorridos teóricos y críticos de la literatura III* se presenta a sus lectores.

EL LECTOR COMO CONSTRUCTOR DEL RELATO EN *EMMA* DE JANE AUSTEN

Para Wolfgang Iser (en R. Warning 1989: 133) un texto se abre a la vida cuando es leído. El texto se despliega mediante la lectura. El proceso de lectura consta de la realidad dada de una configuración compuesta la cual sólo logra su efecto por las reacciones desencadenadas en el lector. Por eso, a pesar de que las letras, palabras y frases del texto no cambian, el aporte del lector hace posible la actualización del texto. De este modo, las significaciones de los textos literarios sólo se generan en el proceso de lectura. Entonces, esas significaciones constituyen el producto de una interacción entre texto y lector y de ninguna manera una significación escondida en el texto.

Los textos literarios poseen un sustrato histórico que permite al lector tener la sensación de movernos en determinadas circunstancias históricas, haciéndonos presente el pasado. Los condicionantes de esa impresión dependen del texto, no obstante, el lector no es ajeno a esa aparición. El texto, pues, se actualiza mediante la lectura puesto que aquél despliega una multiplicidad de perspectivas que, paso a paso, se ofrecen a la intuición del lector. Entre dichas perspectivas, hay lugares vacíos; el lector llena continuamente esos espacios o prescinde de ellos. Estos espacios vacíos hacen posible el juego interpretativo y la adaptación variable del texto. Asimismo, garantizan una participación del lector en la realización y construcción del sentido de los acontecimientos.

En la narrativa del realismo decimonónico, el lector participa pobremente pues el narrador omnisciente genera el efecto de no dejar espacios vacíos, indeterminaciones que el

lector llena con su aporte de significaciones; todo lo cubre con su mirada ubicua, omnipresente. Además, textos como los de Balzac, por ejemplo, están atravesados por comentarios y valoraciones del narrador que evitan todo esfuerzo al lector y toda participación para resolver las dificultades de una trama extrañificada. Por el contrario, textos como *Emma* de Jane Austen (1775-1817) presentan un narrador impersonal que no hace comentarios sobre los acontecimientos y los personajes, ni prescribe con su omnisciencia la comprensión de la historia por el lector. En efecto, el narrador, de esa manera, quiere más bien distanciarse de los acontecimientos que ofrecer su sentido.

Para Iser, hay comentarios que producen desconcierto, llenan aspectos inesperados de la narración, es decir, recubren la historia con perspectivas cuya orientación es cambiante. Estos comentarios abren un espacio de valoración que hacen surgir nuevos lugares vacíos en el texto. Este fenómeno de las indeterminaciones de los textos literarios ha ido en aumento desde el siglo XVIII y el ejemplo cabal es *Ulises* de Joyce. En efecto, la ambigüedad regula la gradual participación del lector en la realización de la intención del texto. La indeterminación del texto moviliza al lector en la búsqueda de sentido; esa indeterminación es la posibilidad de entrada del lector. El lugar de la intención del texto está en la imaginación del lector como está, también, en un lugar ideológico que subyace al narrador. La estructura textual permite a éste, siempre y de nuevo, insertarse en los acontecimientos ficticios. Los lugares vacíos del texto lo hacen adaptable y posibilitan que el lector, con la lectura, convierta la experiencia ajena de los textos en experiencia privada, gracias a la generación de significados en el acto de lectura. Lo no dicho estimula la

auténtica participación productiva con la lectura, algo que Virginia Woolf destaca en su estudio sobre Jane Austen:

Jane Austen es así la dueña de emociones más profundas que las que aparecen en la superficie. Nos estimula a aportar lo que no está... Aquí, en verdad, en estas narraciones inacabadas y muchas veces vulgares, están los elementos de la grandeza de Jane Austen. (1957: 174)

De este modo, surge un espacio de sugerencias por medio de las cuales las escenas triviales adquieren, repentinamente, forma vital. Esto resulta del cruce del texto y el lector. El proceso de comunicación se pone en marcha a través de la dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla. Lo no dicho implica el estímulo de los actos de constitución. Asimismo, todo texto literario incorpora, en mayor o menor medida, y con más o menos intensidad, normas sociales, históricas y contemporáneas y las correspondientes referencias a la tradición literaria. Forman lo que se ha llamado el repertorio del texto.

En la novela *Emma*, Jane Austen no obra de acuerdo con las convenciones de su tiempo; por el contrario, la mayoría son parodiadas y además, las supera con técnicas que se adelantan a las del siglo que le tocó vivir. Si bien, podría ubicarse a *Emma* como novela costumbrista por su presentación de un grupo acotado, un pequeño grupo rural, sobrepasa este tipo de novela pues la protagonista homónima, huérfana de madre, punto de vista a través del cual se nos va mostrando progresivamente el mundo narrado, tiene el defecto de querer dirigir la vida de otros personajes, como Harriet, y, por lo tanto, debe superar ese defecto y completar su educación. Esto

último lo lleva a cabo gracias a un portavoz de los criterios sociales del narrador: el señor Knightley, personaje desde el que también el narrador establece otro punto de vista lo cual vuelve al relato sumamente dinámico y activo. Cuando Emma logra, con ayuda del señor Knightley, la superación de sus errores y defectos, se casa con este caballero y se casan también otras parejas del pequeño mundo rural. De este modo, se cumplen los mandatos sociales y familiares según las convenciones de la época.

También puede ubicarse a este texto como una novela de educación o de aprendizaje, en la línea de *Papá Goriot* de Balzac, *Rojo y negro* de Stendhal, *Tiempos difíciles* de Dickens, *Crimen y castigo* de Dostoievski, todas novelas posteriores a *Emma* que muestran un mundo inestable, el mundo de la modernidad el cual va cambiando la estructura social y los valores, al compás de la emergencia de un nuevo público lector. Estos nuevos lectores surgieron gracias a las bibliotecas circulantes en Inglaterra y a la aparición de novelas en entregas en los periódicos, lo cual facilitó la profesionalización de los escritores y la emergencia del papel de mediador del editor entre aquéllos y los lectores (Hauser 2006: 45 tomo 2).

No obstante, debemos aclarar que *Emma* supera la novela realista, siendo como es, anterior a ella ya que data de 1815. La supera por la falta de descripciones de personajes y ambientes, por la despreocupación por buscar una materia narrativa ya que aquí no hay nada que contar. Como diría Flaubert décadas más tarde en una carta a Louise Colet, Austen también hizo “un libro sobre nada”. Booth agrega algo más: “Con objeto de preservar la mezcla correcta de simpatía y condena en nuestra visión de Emma, Jane Austen ha

sacrificado alegremente la forma narrativa realista" (1978: 257).

La actualidad y modernidad de *Emma* está en las técnicas empleadas, en no incluir personajes históricos, como la novela precedente del siglo XVIII, la cual excluía toda idea de la vida corriente y contemporánea. En esto, Austen se inscribe en la tradición de Defoe, Richardson, Fielding, quienes también individualizan a sus personajes los cuales se desarrollan a través del tiempo con un registro temporal preciso. Estos tres escritores del siglo XVIII fijaron la forma novela respecto del tiempo, la naturaleza, y los personajes, apartándose del narrador omnisciente al poner el relato en boca del protagonista. Richardson recurre a las novelas epistolares; Defoe utiliza la primera persona en todas sus novelas; Fielding recurre a la técnica del narrador múltiple en *Clarissa*.

Asimismo, puede decirse que las novelas de Austen no son novelas psicológicas como algunas del siglo XVIII, por ejemplo, *Caleb Williams* (1794) de William Godwin, ya que, como dice Raymond Williams (1997:20), en Jane Austen no está puesto el énfasis en las relaciones puramente personales como observación del proceso psicológico sino la conducta personal en la interacción de las relaciones sociales de los personajes. De este modo, sus novelas son un ensayo y descubrimiento de los niveles que gobiernan el comportamiento humano en situaciones reales, consideraciones sociales con sentido de adecuación a las normas sociales y preocupación por las propiedades, rentas y posición social, elementos indispensables de todas las relaciones que son proyectadas y formadas; en síntesis, un mundo inestable muy difícil de describir.

En la novela que nos ocupa, el narrador establece un juego con el lector en relación con las expectativas emocionales y la ansiedad que genera el relato. En efecto, hay una inversión en la conducta de dos personajes; uno, el señor Knightley que tiene todas las cualidades que le faltan a otro: Emma Woodhouse. Como dice Wayne Booth (1978: 232), con este argumento, Jane Austen debía jugar con la simpatía o el rechazo del lector hacia la protagonista y por lograr este equilibrio “se creó dificultades de toda clase”. Como toda la novela es un proceso de educación de un carácter, el lector no debe ser empujado al rechazo de la protagonista por sus defectos y errores; por el contrario, sus faltas deben resultar graciosas para que el lector disfrute la transformación de su heroína.

Asimismo, Jane Austen debió enfrentar dos obstáculos: por un lado, que el lector fracasase en ver las faltas de Emma y así no leer la ironía que, entrelíneas, recorre el relato; por otro, si el lector deja de apreciar a esta protagonista, entonces no se interesará por un final feliz, después del cambio operado en ella. Jane Austen resolvió esta dificultad utilizando mayormente el punto de vista de Emma y el estilo indirecto libre junto con las prolongadas introspecciones y el distanciamiento del narrador. Este alejamiento del narrador permite que el lector construya su lectura sin que cobre antipatía por la heroína pues es, justamente, el punto de vista desde ella lo que asegura que los lectores puedan formarse una opinión, no sólo de Emma sino también del resto de los personajes, habida cuenta de que este narrador distanciado nos ofrece, de manera dosificada, pequeños detalles de las características de los personajes, defectos y cualidades que los

tornan creíbles. Veamos algunos ejemplos de las técnicas mencionadas:

-punto de vista de Emma:

Era cierto que no había advertido muestras de gran inteligencia en la conversación de la señorita Smith pero en conjunto le pareció muy atractiva, ni demasiado tímida ni excesivamente silenciosa y, sin embargo, con tan poca tendencia a darse aires, tan deferente, tan agradecida porque se la hubiera invitado a Hartfield y tan sinceramente impresionada porque todo fuese de un estilo muy superior a lo que ella estaba acostumbrada, que sin duda no carecía de sentido común y merecía que se la alentara. (29)

-estilo indirecto libre (la voz de Harriet se filtra en la voz del narrador):

...la señora Martin tenía dos salones, dos salones excelentes, sin duda alguna, uno de ellos casi tan grande como el de la señora Goddard y una criada de confianza que llevaba veinticinco años con ella; así como ocho vacas, dos de ellas alderney y una vaquita galesa, una preciosa vaquita galesa, a decir verdad, y de cómo la señora Martin decía, al ver el mucho cariño que Harriet le tenía, que había que llamarla *su* vaca; y de un pabellón de verano muy bonito que había en el jardín, donde, algún día, al año siguiente, todos tomarían juntos el té...(34)

-introspección de Emma:

“De ahí habrían pasado a algo más sustancioso, por supuesto, -fue su consoladora reflexión-; todo tiene interés para dos personas que se quieren y cualquier cosa puede servir de prólogo a mayor intimidad. ¡Si hubiera podido dejarlos solos más tiempo!” (106)

El punto de vista, principio constructivo, se desplaza de Emma al señor Knightley, apareciendo también el narrador omnisciente, los diálogos y las introspecciones de Emma, todas técnicas que evitan que una narración exterior diera como resultado una heroína desagradable al lector, perdiéndose el interés por su reforma y final feliz. En relación con las introspecciones, Booth (1978:236) afirma que su uso sostenido por parte del narrador se torna un recurso óptimo para producir una respuesta emocional semejante entre protagonista y lector.

Además, el narrador, que pocas veces interviene directamente para señalar su opinión, acentúa su objetividad al inicio, al decir que la protagonista “parecía contar con algunas de las mejores prendas que facilitan la existencia” (7) El verbo en potencial simple es toda una posición para dejar la duda al lector respecto de las buenas cualidades de Emma y que se vuelve evidente al ser advertido de los “peligros” que acechan a la joven en su posición de rica, inteligente, caprichosa y autosuficiente. Algo diferente es la respuesta del lector respecto del irreprochable señor Knightley del cual Emma reconoce las virtudes, sensatez, equilibrio y autoridad moral, reconocimiento que se traslada al lector para hacerle considerar cómo Emma se acercará paulatinamente, con las

observaciones del caballero que obran como correctivo, a la heroína sensata del desenlace.

La narrativa de Austen en *Emma* produce dos efectos en el lector: el misterio por enigmas que se van develando poco a poco y la ironía entre lo que Emma sabe, el lector sabe y aquello que ella no conoce aún. Todo esto, de acuerdo con un sentido del enigma que los lectores del medio social al que alude indirectamente el narrador consideraban como tal. Hoy, a nosotros, tales enigmas nos pueden parecer ingenuos. Esto último aumenta cuando el lector va conociendo secretos que los personajes ignoran, de modo que el misterio va desapareciendo para crecer, en su lugar, la ironía. Se obtiene ironía a cambio de misterio. Una proyección del enigma son los juegos de alfabeto, de acertijo y las charadas.

Veamos esta progresión que funciona en sentido inverso. Cuando Emma conoce a Harriet Smith, educada en el colegio de la señora Goddard, el narrador se coloca desde el punto de vista de la heroína y así el lector advierte que ésta ha quedado bien impresionada; no obstante la ironía subyace en el discurso porque, en el deseo de ayudar a Harriet a tratar con gentes de un círculo social más elevado, en Emma no hay altruismo sino deseos de satisfacer su vanidad y caprichos de muchacha bella y rica. Es así como de inmediato proyecta perfeccionar a Harriet “a la que sólo faltaban un poco de cultura y de elegancia para ser perfecta”. (30) Este plan de la protagonista lo conoce de inmediato el lector. Una ventaja que supone la amistad con Harriet es que con ella Emma podía dar paseos lo cual “suponía una valiosa ampliación de su autonomía” (32). El narrador agrega un enunciado irónico al decir que la heroína “más se reafirmaba en sus intenciones benefactoras” (33).

En el capítulo V, el narrador abandona un poco a la protagonista, introduciéndonos en un diálogo entre la señora Weston, institutriz de Emma hasta su boda con el señor Weston, y el señor Knightley. Interesa destacar de este capítulo que el lector puede advertir cómo se engañan algunos personajes con respecto a Emma. En este caso se trata de la señora Weston quien dice a su interlocutor que “Emma nunca llevará a nadie por un camino realmente equivocado ni cometerá disparates irreparables...” (48). La ironía que el narrador despierta en el lector crece cuando se van mostrando los errores de Emma en su afán de casar a Harriet. Por su parte, el señor Knightley exhibe mayor perspicacia y conocimiento de la heroína en quien ve que “la vanidad va por otros caminos”. No obstante, declara tener un interés “mayor” por la joven quien le ha despertado curiosidad. El narrador hace un guiño al lector inteligente que sabe más que los personajes pues puede leer entrelíneas el alcance que, más adelante, han de tener algunas palabras. Hacia el final del capítulo, el narrador que emerge luego del diálogo que comentáramos, deja flotar dudas respecto de otros personajes quienes ignoran qué proyectos y esperanzas el matrimonio Weston guarda con respecto al destino de Emma.

De este modo, el narrador conduce al lector para que vaya sacando sus propias conclusiones, tomando distancia con respecto a la protagonista ya que el relato es ampliamente situado desde su punto de vista, sin emitir juicios, con lo cual queda al arbitrio del lector el modo de ir leyendo el comportamiento de los personajes.

En el capítulo VI, dos veces dice el narrador que Emma estaba segura de orientar en Harriet el interés por el señor Elton. En otros casos, el narrador hace uso de la ambigüedad

como cuando la heroína hace el retrato de Harriet y el narrador hace un comentario ambiguo, al decir que esta señora no sospechaba “que hablaba con un enamorado” (57). Se trata del señor Elton, pero, ¿enamorado de quién? ¿De Harriet o de Emma? La ambigüedad se potencia hacia el final del capítulo, con la introspección de la heroína al creer que los cumplidos del señor Elton están destinados a Harriet. Si bien el narrador muestra preferencia por la protagonista, pese a mostrar imparcialmente sus defectos, también se inclina por el señor Knightley como caballero equilibrado, educado e inteligente y así lo muestra en el diálogo con Emma en el que discuten sobre Harriet y su desatinado rechazo –como lo ve ese señor- de la propuesta de casamiento de Robert Martin. El lector se interioriza de la firmeza del carácter de ambos personajes a través de la discusión y de cómo importaban, en la época, la situación de nacimiento, educación y cualidades para optar por un matrimonio o rechazarlo. Sin embargo, en este momento el narrador parece orientar al lector al decir: “No siempre se sentía (Emma) tan absolutamente segura de sí misma, como el señor Knightly ni tan plenamente convencida de que sus opiniones eran correctas y las de su adversario, equivocadas” (79). En este sentido, el lector descubre la ceguera de Emma, uno de los tópicos del relato, cuando está convencida de que Harriet reconoce la superioridad del señor Elton sobre Robert Martin y cuando cree que la charada de aquél está dirigida a Harriet, ayudando a su joven amiga a ilusionarse con la inclinación hacia ella del joven clérigo.

Asimismo, algunos equívocos relacionados con las ideas preconcebidas y los planes de Emma respecto del señor Elton y Harriet acentúan la ironía ante un lector que sigue el curso de las maquinaciones casamenteras de la heroína. Sin

embargo, este lector verá reforzado su pensamiento ante la inteligente opinión del señor Knightley acerca de que el señor Elton parece tener una “buena voluntad inagotable” (132) hacia Emma. Por eso, aquel caballero recomienda a Emma darse cuenta de lo que hace y de lo que cree estar haciendo, actuando así como su amigo, consejero, corrector de actitudes quien la considera, según la opinión de la protagonista, como ciega. La serie de malentendidos, equivocaciones, se dan en otros personajes. El señor Elton, al declararse a Emma, revela cuán equivocado estaba él mismo al suponerse retribuido en interés, afecto, como Emma también descubre que las atenciones de aquél no habían estado destinadas a Harriet sino a ella.

Hay momentos en que el narrador deja el relato desde Emma para ocupar el espacio con su discurso. Esto ocurre, por ejemplo, al referirse al despecho del señor Elton, rechazado por Emma, viéndose rebajado al nivel de una posible boda inadecuada con Harriet. Además, como es habitual en esta novela, el narrador manifiesta la conveniencia de la inminente boda del señor Elton con una joven de otra comunidad, en este caso de Bristol, la cual reúne todas las condiciones deseables: belleza, inteligencia, simpatía y una nada desdeñable renta, por eso dice con ironía: “El señor Elton no había hecho una locura, puesto que había conseguido una esposa de diez mil libras, poco más o menos, y lo había hecho con una rapidez igualmente meritoria...” (210) Enseguida, el narrador retoma el punto de vista de Emma para que el lector advierta cuán desagradable era el señor Elton:

Emma apenas lo vio durante su breve estancia, aunque sí lo suficiente para advertir que la dificultad del primer encuentro ya estaba superada, al mismo tiempo que recibía la

impresión de que el señor Elton no había mejorado con la mezcla de resentimiento y presunción que ahora lo caracterizaba (211).

Reiterando el tema del casamiento adecuado, el narrador envía un mensaje al lector para que tome nota acerca de esto, al destacar que la hermana mayor de la prometida del señor Elton estaba “muy bien casada” con un caballero “de alcurnia” que mantenía dos coches (212), también da señales al receptor sobre cómo Emma manipula la conducta de Harriet. Luego de la desilusión de esta joven por la inminente boda del señor Elton, el narrador exclama: “¡Si Emma hubiera podido traspasar a Harriet su manera de ver las cosas!” (212) Más adelante agrega que la señorita Woodhouse “decidió” que su amiga visitara a los Martin.

De manera, entonces, que este narrador no hace ningún esfuerzo por hacer quedar bien a la protagonista que aún no se ha curado de su deseo de manipular las relaciones de la amiga, a pesar del sufrimiento de ésta, causados por sus propios errores porque Emma sabe, en el fondo, que no obra bien: “Había en aquel plan algo que su corazón no acababa de aprobar”. (215)

Además de la heroína, hay otros personajes que tejen proyectos acerca del futuro de algunos jóvenes aunque sin manipularlos ni forzar situaciones. En efecto, la señora y el señor Weston soñaban con una boda para Emma y Frank Churchill, hijo de aquél, de ahí que tenía el honor “de que le hubieran escogido para ella todas sus relaciones comunes” (238). Esto se agrega que el señor Weston da a entender a Emma que “Frank la admiraba extraordinariamente.”

El narrador ilustra al lector acerca de las convenciones sociales que intentan sobrevivir en una sociedad inestable en la cual algunos de sus miembros, como los Cole, experimentan una rápida prosperidad en el comercio lo cual los lleva, desde un modesto pasar con unas pocas relaciones con personas del lugar, a una vida social apenas inferior a la de Hartfield. La manera en que esta prosperidad se evidencia son las numerosas cenas que ofrece esa familia, incluso franqueando las normas sociales al punto de atreverse a invitar a la señora y señor Weston y al señor y a la señorita Woodhouse. Por eso, desde el punto de vista de Emma, el narrador nos advierte: “Los Cole eran muy respetables a su manera pero tenían que aprender que no les correspondía dictar los términos de sus relaciones sociales con las familias de más alcurnia” (240).

Como el lector puede ver, este narrador de principios del siglo XIX tiene rígidas normas sociales de etiqueta, de aceptaciones y rechazos de aquellos que tienen o no arraigo, fortuna y prosapia, propias más bien de la estructurada sociedad del siglo XVIII. De este modo, el lector se halla ante un narrador avanzado en las técnicas novelísticas y conservador en las convenciones sociales. Sin embargo, son evidentes las fisuras en esa comunidad rural enfrentada a un mundo que comenzaba a tambalearse con los remezones provocados por la revolución francesa de 1789.

Retornando al relato, señalamos que el lector es llevado por el narrador a creer, como la protagonista lo cree, que Frank Churchill está enamorado de ella: “Estaba más enamorado de ella de lo que Emma había supuesto” (300). Y más adelante: “...casi le había dicho que la quería” (301). Asimismo, ella cree estar enamorada de Frank y así lo muestra el narrador a través de una introspección de la heroína. De este

modo, en este momento, el lector sabe menos que el narrador y la heroína sufre la ceguera nuevamente. Este equívoco y ocultamiento de la verdadera naturaleza de los sentimientos de Frank aumentan el enigma, acentuado por un mayor detenimiento de la narración en el punto de vista de Emma y en sus introspecciones: “Indudablemente me quiere mucho (todo lo demuestra), es evidente que sí” (304).

A medida que la protagonista sigue tejiendo, con su imaginación, nuevos proyectos de casamiento para Harriet, crece la ironía ya que el lector advierte en Emma Woodhouse, a pesar de sus esfuerzos, el incontrolable impulso a imaginar otros idilios: “No debo pensar en ello. No tengo que acariciar ese proyecto. Conozco los peligros de dar pábulo a la imaginación” (306). Así es como Emma supone, por una carta de Frank, que éste podría involucrarse con Harriet en lugar de con ella misma, habida cuenta de que la próxima boda del señor Elton desterraba las ilusiones de aquella joven.

A pesar de las maquinaciones de Emma que llevan al sufrimiento a Harriet, el lector mantiene su simpatía por una heroína que actúa desaprensivamente pretendiendo manipular las vidas ajenas. Esta simpatía que el narrador también tiene se debe a la sinceridad de la protagonista la cual reconoce sus equivocaciones, pues sabe que todo ha sido por su culpa. “Me engañé a mi misma y desgraciadamente te engañé también a ti” (308), dice a su amiga. Le aconseja el autodomínio, el cumplimiento del deber, “el prestar la debida atención al decoro” y los esfuerzos “por conservar la salud y la reputación”, todo ello por el bien de Harriet y por consideración a ella misma, para que no le reproche su error, en prueba de la amistad que las une.

Además, el lector conoce a otros personajes a través de la mirada de Emma como ocurre con la flamante señora Elton, Augusta Hawkins. El punto de vista de la protagonista presenta a dicha señora como vanidosa, presuntuosa, “decidida a brillar” (313), impertinente, vulgar e ignorante. Esta dureza de la heroína también se manifiesta al referirse a Jane Fairfax como una persona fría. En el primer caso, como para compartir la antipatía de Emma por la señora del clérigo, el narrador ofrece al lector las extensas conversaciones de esta última en las que se muestra deseosa de que se conozcan sus encumbrados parientes y de que se le preste atención. También el lector, a través del punto de vista de la heroína, tiene una opinión favorable o desfavorable de los personajes, confirmada por la voz narrativa al decir: “Su valoración había sido acertada (...) la esposa del vicario (...) demostró ser una mujer pagada de sí misma, presuntuosa, ignorante, maleducada y que se tomaba demasiadas confianzas (323).

Respecto del personaje más perfecto de la novela, Jane Fairfax, aparece envuelta en el enigma, tanto para el lector como para Emma, de su permanencia en Highbury en lugar de ir a Irlanda con sus protectores. Además, el receptor es desorientado en el rumbo que dará el narrador al relato cuando la señora Weston dice que no le extrañaría que el señor Knightly se enamorara de Jane Fairfax.

Asimismo, el narrador prepara al lector a significar nuevas situaciones al mostrar, desde la protagonista, que ésta no permitiría que Frank se le declarase con lo cual aumenta la ironía del receptor pues ve que la heroína no cesa de imaginar enamoramientos y crece más aún cuando, más adelante, Emma imagina, debido a un encuentro fortuito de Harriet y Frank, que ellos podían ser “objeto de mutuo interés” (387).

En el capítulo XLI, el narrador hace participar al lector de los pensamientos del señor Knightley al continuar el relato desde su punto de vista. Este caballero sospecha del doble juego en la conducta de Frank Churchill respecto de Emma y de Jane Fairfax. La ironía es acentuada por los juegos de acertijo y del alfabeto, vehículos de coqueteos y disimulos. El lector sabe más que la protagonista sobre el íntimo entendimiento de esos dos jóvenes.

El tema de la importancia del casamiento adecuado puede verse, entre otros momentos de la novela, cuando la heroína hace una valoración de los bienes de fortuna y abolengo del señor Knightley en un paseo por Donwell Abbey: "Era exactamente lo que tenía que ser y parecía lo que realmente era" (413), llegando a sentir orgullo por ser la cuñada de John Knightley. En este sentido, constituyen matrimonios adecuados el de la institutriz de Emma con el señor Weston, Jane Fairfax con Frank Churchill, Harriet con Robert Martin, los cuales implican un ascenso social aceptable por las excelentes cualidades de las desposadas que las hacen merecedoras de tal suerte. Son inadecuados el del señor Elton con Augusta Hawkins, el del señor Weston con su primera esposa, miembro de la familia Churchill.

Finalmente, a medida que se resuelven los destinos amorosos de los personajes, puede advertir el lector que aumenta la ironía al descubrirse cuán equivocada estaba Emma en sus apreciaciones respecto de los sentimientos de los jóvenes para reconocer en ella "cómo la ceguera y la locura habían sido sus únicos consejeros" (470). El lector toma progresiva conciencia de los errores de Emma a través de las formas de presentación directa, los tramos de introspección, los diálogos y del estilo indirecto libre. Todos estos recursos

dan cuenta de un relato dinámico y activo que supera la narrativa de su tiempo, especialmente en una novela cuya materia es un contar acerca de nada. No obstante esto último, es notoria la participación del lector que sigue con humor e ironía los devaneos casamenteros de la heroína. Así aumenta el interés de aquél al serle permitido conjeturar y juzgar por parte de un narrador que se abstiene de participar con opiniones y sugerencias. Sin duda, por lo expuesto, una novela difícil para una mujer que, con la única ayuda de su propia percepción de las conductas sociales, escribía en el comedor de su casa y no había viajado mucho más allá de su pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

Booth, Wayne C. (1974) *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona

Hauser, Arnold (2006) "La novela social en Inglaterra" en *Historia social de la literatura y el arte*, Debate, 2ª edición, Buenos Aires

Iser, Wolfgang, (1989) "La estructura apelativa de los textos" en Rainer Warning, *Estética de la recepción*, Visor, Madrid

Williams, Raymond (1997) *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D.H. Lawrence*, Debate, Madrid

Nota

Los números de las citas corresponden a la siguiente edición de *Emma* (1996) Madrid, Alianza

ÁMBITO UNIVERSITARIO Y POESÍA: REFLEXIONES A PARTIR DE LA FIGURA DE POETA PROFESOR DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y LAS DIRECCIONES DE UNA POÉTICA MAPUCHE¹

Uno de los objetivos de este trabajo consiste en partir de las implosiones de la figura de José María Arguedas (1911 - 1969) como poeta y profesor en la literatura latinoamericana para armar posibles constelaciones de poetas del aérea cultural sur (Espinosa, 2009 y 2014) trazadas, en principio, en dos sentidos: por un lado, a partir de las relaciones entre los ámbitos universitarios y las lenguas indígenas y, por otro, el lugar de la poesía respecto del ámbito universitario como espacio que propicia un testimonio.

La conexión entre la figura de Arguedas y la de poetas que recuperan el *mapuchezungun*² involucra necesariamente la relación entre universidad y poesía, entre universidad y

¹ Este trabajo se realizó en el marco del proyecto de investigación “Palabra, espacio y escritura en el sur argentino chileno” (04/H157), de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, dirigido por la Dra. Laura Pollastri y codirigido por la Dra. Gabriela Espinosa. Y en el marco de una Beca Postdoctoral CONICET. Una versión del mismo fue leída en el Simposio “La poesía y la universidad. Protocolos de lectura y paradojas de la relación entre el poeta y el profesor”, organizado por Enrique Foffani y Alejo López en el IX Congreso internacional Orbis Tertius “Lectores, lectura” Homenaje a Susana Zanetti, junio de 2015, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

² Utilizo la denominación *mapuchezungun* y no *mapuzungun*, *mapudungun* o *chezungun* para designar la lengua mapuche. Elijo la primera siguiendo la propuesta de la cátedra “Idioma y Cultura Mapu che”, Facultad de Lenguas, Universidad Nacional del Comahue, Argentina, dictada por el Prof. Nicacio Antinao; la traducción sería “lengua de la gente de la tierra”.

creación. Hacia 1984, el poeta Ives Bonnefoy, invitado a la Universidad de Friburgo, Alemaniaa, decía:

Acepto esta cuestión con alegría; y yo mismo la considero importante, particularmente por la época en que estamos comprometidos. El comercio entre el poeta y el profesor es antiguo en nuestra civilización occidental, piensen en nuestra *Pléiade*, piensen en Hölderlin en Tübingen o en Jena, y nunca fue simple o mejor dicho nunca fue muy calmo, pero durante mucho tiempo todo se iluminaba bastante rápido dentro de esa herencia común que llamamos cultura. La vanguardia aportaba la tormenta, luego grandes escritores y grandes críticos se encargaban de limpiar el cielo. No obstante, el mundo cambia, rápidamente los valores tradicionales se desmoronan, profundas fisuras se abren en pleno centro de la sociedad, ¿y cómo los dos protagonistas de ayer no se hallarían, no digo separados por los remolinos de la crisis, sino opacados el uno para el otro de una manera nueva que es importante entonces comprender? (Bonnefoy, 2011: PP).

A Bonnefoy le preocupa, en efecto, la relación entre la poesía y la crítica o entre esas obras que, mientras más rica en imágenes y figuras, más intensamente son estudiadas y se les borra “la idea misma del lugar espiritual donde tenazmente pide(n) permanecer” (2011: 92). Y, también, dice Bonnefoy, suceden aquellas obras que admiten que el poema no es más que vocablos abrochados al papel y alimentan cada vez más la hermenéutica ingeniosa. Hay algo que el poeta francés advierte y se ve impelido a decirlo justamente en el ámbito universitario: deberíamos prestar más atención a esas lecturas deshilvanadas, apresuradas, a esas lecturas que los estudiantes realizan pues llegan a las aulas porque la literatura no es solamente un objeto de estudio sino ‘algo’ que está o quisiera

estar implicado en sus propias vidas. Las reflexiones de este trabajo, entonces, sobrevuelan figuras de poetas y profesores para quienes la creación y el ámbito universitario están íntimamente entrelazados sobrepasando las creencias en su incompatibilidad.³

Hay al menos dos imágenes que surgen, implacables, cuando pensamos la figura del narrador, ensayista, poeta y profesor José María Arguedas en relación con el ámbito universitario: Arguedas recién ingresado como estudiante leyendo de un tirón *El tungsteno* de César Vallejo en el patio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y, treinta ocho años más tarde, el duro disparo en la Universidad de La Molina, en Lima. La primera es una escena de lectura afiebrada que podríamos pensar como iniciática: “lo leí de un tirón, de pie, en un patio de San Marcos. Afiebradamente recorrí sus páginas, que eran para mí una revelación. Cuando concluí, tenía la decisión firme de escribir sobre la tragedia de mi tierra” (Lévano 1969). La segunda, quizá una de las más trágicas, aparece en los diarios de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969) como el desenlace fatal aplazado por la escritura. La lectura como principio y el suicidio como punto final de la creación literaria trazan un arco que conforma un rito de pasaje por el ámbito universitario en el que Arguedas fue estudiante y profesor.

Cabe preguntarse, entonces, acerca de los modos en los cuales se enlazan ámbito universitario y creación,

³ Nuestra carrera de Letras, en la Universidad Nacional del Comahue, alberga también a poetas y profesores, por ejemplo, la poeta Irma Cuña (Neuquén 1932 – 2004) fue profesora en la carrera de Letras, el profesor, dramaturgo y poeta Alejandro Finzi dicta actualmente Literatura europea, la profesora Griselda Fanese dicta Teoría y práctica de la lectura y la escritura.

especialmente qué redes de sentidos se establecen entre Universidad –entendida, entre otras, como una trama de intensidades afectivas e intelectuales– y poeta. En parte del epistolario arguediano, en particular el dirigido a su colega etnógrafo John Murra, se lee una serie de preocupaciones sobre las relaciones entre el objeto de estudio y la ficción, entre la mirada científica y la mirada inspirada o de artista, incluso sobre las elecciones en torno a la lengua española o quechua, el canto y la poesía. De ello se desprende la plena conciencia de Arguedas de labrar la misma piedra tanto en la investigación científica como en la literatura: el lenguaje y con él la cosmovisión andina, la cultura quechua, mestiza y actual. Uno de los propósitos de este trabajo consiste en rastrear aquellos aspectos que posicionan la figura de Arguedas poeta y profesor como la dirección de una poética indígena contemporánea, en particular, la mapuche del área cultural sur⁴ y sus relaciones con la lengua y el ámbito universitario como espacio que propicia un testimonio.

⁴ Hacia 2009 y principalmente en un trabajo del año 2014, Espinosa propone –sobre la base de estudios como los de Ana Pizarro y Kenneth Ramchand reunidos en el volumen *La literatura latinoamericana como proceso* (coord. por Ana Pizarro y publicado en 1985), los de la historiadora Susana Bandieri sobre la Patagonia y los trabajos de investigación nucleados en el Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos (FAHU – UNCo), principalmente los de Laura Pollastri– la delimitación e integración de un área cultural sur al espacio latinoamericano. Para Espinosa, el sur argentino chileno demanda un estudio unificado por su base geográfica común, los procesos de mestización complejos, los lazos sociales, étnicos, lingüísticos y comerciales anteriores a la formación de los Estados nacionales que perduraron por encima de los límites fijados y, en el ámbito de la literatura específicamente, aquellos núcleos de densidad simbólica como el tránsito, lo diaspórico, las vinculaciones de los elementos naturales con el capital económico y la literatura, así como los modos colectivos y comunes de producción circulación y difusión de su capital cultural, entre

Una vez en Lima, ciudad a la que viajó desde el “interior” para escribir novelas, Arguedas confiesa, hacia 1937 en una carta a su hermano Arístides, lo siguiente: “yo estoy cansado de la vida de ciudad; además odio profundamente la vida de intelectual que estoy llevando; yo no quiero ser de ninguna manera un intelectual; muy pronto me largaré por ahí, a vivir ciertamente la vida del pueblo. Después escribiré, escribiré con sangre, no por profesión” (Pinilla 2004: 34). Su formación en literatura primero, y en etnografía después, no sólo ocupó gran parte de la vida del escritor peruano, sino que provocó una escritura pródiga: alrededor de doscientos sesenta y tres textos de corte etnográfico entre los que se cuentan artículos derivados de sus investigaciones, recopilaciones de relatos orales, entre otros; y más de cuarenta títulos que incluyen novelas, cuentos y los siete poemas (Cfr. Cuadro de estadísticas en Pinilla 2004) compilados póstumamente por Sybila Arredondo bajo el título *Katatay* –a cuyo corpus, a partir de investigaciones actuales, se sumarían otros diez poemas.⁵ Hacia abril de 1961, Arguedas escribe al

otros. Véase Espinosa, Gabriela “Fragmentos de un archipiélago: microrrelato y Patagonia chilena”, en PUYELLI, Ariel et al. IV Encuentro de Escritores Esquel Literario 2009, Subsecretaría de Cultura y Educación Municipalidad de Esquel- Dirección de Cultura Municipalidad de Trevelin-Cultura del Chubut, Esquel, 2009, pp. 21-26; Espinosa, Gabriela “Más allá de las fronteras: la literatura en el área cultural Patagonia”, en Hammerschmidt, Claudia –compiladora– Patagonia: fundaciones, invenciones y emancipaciones de un espacio geopolítico discursivo, Institut für Romanistik, Philosophische Fakultät, Friedrich-Schiller-Universität Jena. [En prensa].

⁵ El corpus que a la fecha se conoce (diciembre 2011) es el siguiente: 1) Túpac Amaru kamaq taytanchisman. Haylli-taki | A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción (1962); 2) “Ima Guayasamin | “Qué Guayasamin” (1964-5); 3) Jetman, haylli | Oda al Jet (1965); 4) “Katatay” | “Temblar” (1966); 5) “Llamado a los doctores” | “Huk doctorkunapa qaqay

mencionado John Murra: “el hombre de ciencia dedicado a estudiar a sus semejantes y que no es al mismo tiempo inspirado, un artista, descubre poco, aunque pueda repetir y coordinar acertadamente las ideas ajenas” (Murra y López - Baralt, 1996: 56). La tensión entre una escritura por profesión y la condición de artista o inspirado, que Arguedas cree necesaria para que la primera vehiculice y cobre sentido, marca una zona de convivencia entre una y otra. Y aquí no puede no resonarnos el fragmento inicial sobre el *zumbayllu* del capítulo VI de *Los ríos profundos* trazado por la huella inspirada –o de artista– al decir de Arguedas– y que justamente circuló anterior a la novela como texto de corte etnográfico:

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna (Arguedas, 1983: 62).

(1966); 6) “Cubapaq” | “A Cuba”; y, 7) “Qollana Vietnam llaqtaman” | “Ofrenda al pueblo de Vietnam” (1969), fueron publicados en el volumen *Katatay* (1972/1983). Localizado hacia 1950: 8) “La noche”. En 1964 se publicaron: 9) “Canción”; 10) “Harau” [Yau Gertrudis]; y, 11) “Ama k’onk’aychu, churiry” | “No has de olvidarte, hijo mío”. Para 1962, los siguientes poemas: 12) “Yawar qochapis kundur wañuchkan” | “Dicen que en un pozo de sangre”; 13) “Tika, urpi, qaqa” | “Flor, paloma, precipicio”; 14) “Ama illarita manchakuychu...!” | “No temas la luz del amanecer...”; 15) “Día y noche en tu puerta”; y, 16) “Cerré la reja, tras los hierros levantó su mano y sin despedirnos”. En el 2008 se publicó J17) “A Francisco Miro Quesada C.” y en el 2011, 18) “Gabicha”. Cfr. Espino Relucé, Gonzalo. “La poesía de José María Arguedas”, en: CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, año 21, núm. 23, Mar del Plata, Argentina, 2012; pp. 21 – 38.

Y hacia el final de pasaje, dice:

La voz del *pinkuyllu* o del *wak'rapuku* los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen. Van contra los toros salvajes, cantando y maldiciendo; abren caminos extensos o túneles en las rocas; danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tiempo. El *pinkuyllu* y el *wak'rapuku* marcan el ritmo; los hurga y alimenta; ninguna sonda, ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano (Arguedas, 1983: 64).

Este capítulo es emblemático para ver la relación entre 'escritura profesional' –si la ligamos con la etnografía y la producción de conocimiento– y 'escritura de artista'. El encuentro de estos dos pulsos se ha abordado desde el registro y la visualización de una voz narrativa atravesada por la voz etnográfica que interpreta el presente de una cultura (Rama, 2008: 213 y ss.). Por otra parte, la lectura de Enrique Foffani repara, justamente a partir del pasaje sobre el *zumbayllu*, en el materialismo de la visión de Arguedas y el universo mítico concretado en la lengua, cuando la lengua quechua erradica la distancia entre palabra y cosa puesto que no es vista como escritura sino oída como sonido (Foffani, 2000). Podríamos decir que en el debate contra el signo, siguiendo a Henri Meschonnic, aparece el poema: cuando las palabras nos sitúan en la cosa y el poema nos pone en la voz y hace de nosotros una escucha (2010). En los fragmentos iniciales del capítulo sobre el *zumabyllu*, los datos y reflexiones sobre determinadas costumbres y sus procesos de transculturación dan paso a un trabajo con la lengua a partir de enumeraciones, anáforas e

imágenes que conformarían trozos poéticos. En este sentido, el encuentro de voces o registros –la del narrador y la del narrador etnógrafo– es la expresión de una lucha contra la designación de la palabra y al mismo tiempo una búsqueda que intenta crear en la escritura la onomatopeya *yllu*. La “mirada de artista” diría Arguedas –y que tomo como escucha de artista o de poeta– obra para que (o hasta que) escuchemos al *zumbayllu*.

La impronta poética entonces subsume el gesto de las otras voces: etnográfica y narrativa. En este sentido, la detención en la escucha y en el trabajo con la lengua nos permitiría leer o releer el ámbito testimonial de la figura arguediana. que va desde el gesto etnográfico que estudia la cultura quechua, a una enunciación desde la nación acorralada (Cfr. “Yo no soy un aculturado” de 1968); tránsito sintetizado en esa palabra que lo deslumbró y a la cual acudió más de una vez en su poesía: *kachkaniraqmi*: ‘todavía seguimos siendo’. Entonces, si buscamos las escenas acústicas que nos hacen imaginar al poeta escuchando o hallando el poema, viene a nosotros el sonido de los pies sobre la tierra que han bajado desde las sierras a las ciudades como “las multitudes infinitas de las hormigas selváticas” (Arguedas, 1983: 227) y por los cuales y a partir de los cuales la voz habla. El verso citado de “*Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki)* / A nuestro padre creador *Tupac Amaru* (himno-canción)” contiene el temblor que culmina en la danza del otro poema “*Katatay / Temblor*”. Al mismo tiempo que Arguedas finaliza la escritura de su tesis etnográfica –necesaria para su estabilidad laboral como profesor universitario, tal como le expresa en una carta– escribe el primero de los poemas mencionados. Me permito citar seis versos más:

¡Escucha la vibración de mi cuerpo! Escucha el frío de mi
sangre, su temblor

helado.

Escucha sobre el árbol de lambras el canto de la paloma
abandonada,

nunca amada;

el llanto dulce de los no caudalosos ríos, de los
manantiales que suavemente

brotan al mundo.

¡Somos aún, vivimos!⁶

Por su parte, “*Jetman, haylli / Oda la jet*” es coetáneo de las charlas en las gigantes universidades de Cornell y Bloomington, tal como él las llama (Murra y López - Baralt, 1996: 125). Más allá del contexto de escritura del poema –no se trata simplemente de contextualizar los textos y de buscar la anécdota que infructuosamente quiera volver racional la poesía diría Wallace Stevens (1987 *online*)–, aquel que enlaza por antonomasia la figura del profesional y el poeta es el *harawi haylli* “Llamado a algunos doctores”, dedicado al mencionado Murra y a Carlos Cueto Fernandini. Allí, la voz poética convoca a los doctores a ver, en principio, a entender / sentir y escuchar: “Las lágrimas de las aves que cantan, su

⁶ ¡Uyariykuy sonqoyta, tanlinyasqanta!

Uyariykuy yawarniypa chiriyinta, katatasqanta;

Uyariykuy lambras sachapi mana piynioq urpipa llakisqanta; taksalla mayupa, llampu timpuq puquiupa takisqanta.

¡Kachkaniraqmi!

pecho que acaricia igual que la aurora, haré que la sientas y la oigas” (Murra y López - Baralt, 1996:25).

Y si de canto y escucha se trata, no sólo podemos leer la elección respecto de estas dos modulaciones en los poemas que se titulan *haylli* (himno) o *taki* (canción), formas transculturadas que desde la escritura occidental reformulan los cantos de raigambre precolombina y entonación mestiza, sino otra escena contada por el propio Arguedas cuando se había propuesto dar una excelente charla en la universidad Agraria en Lima sobre indigenismo y, contrariamente a sus expectativas, no expuso lúcidamente:

Desde el solemnísimos estrado canté la cosecha de alperjas. Fue escuchada la canción con indescifrable y sorpresivo fervor. Y al final la sala estalló en aplausos. Lo que no pude explicar bien con palabras, un poco a los Guaman Poma, lo dije con el lenguaje menos preciso pero más iluminado del arte. Luego, unas tres semanas después, fui llevado a dar una charla sobre el mismo tema a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería. Fui temblando de miedo, como un condenado a muerte. Y di una charla muy buena. Me pidieron también que cantara, pero les dije que en la Agraria había cantado porque no había podido hablar bien y que no era ése el caso (Murra y López - Baralt, 1996: 161).

Aquí no hay simplemente un auxilio del canto, ese que aprendió a “cantar como indio” en su niñez, sino el canto que ocupa, reemplaza, la exposición y conjura la imposibilidad de comunicación. El cuerpo de Arguedas y su voz en el escenario reelaboran entonces la función del poeta – profesor en la universidad, en la sociedad. La referencia constante al sonido,

la música, la escucha se materializa en un hecho poético en el que Arguedas es en efecto ese *médium* que aparece en el poema “Llamado a algunos doctores”. *Medium* en doble sentido: voz poética a través de la cual habla la poesía quechua, la canción popular, y *medium* entre el saber parcial de los doctores y el saber natural del hombre.

Arguedas dice “un poco a lo Guaman Poma”, sin embargo hay otra figura precursora, aquella que siente el dolor y la inquietud de todo un pueblo y desde allí convoca y en la cual Arguedas lee / escucha una voz que canta: César Vallejo. Para cerrar, de alguna manera, estas reflexiones y antes de pasar a la dirección de una poética arguediana respecto de la poesía mapuche actual, vuelvo a una fecha que ronda el ingreso a la universidad por parte de Arguedas: 1938. Ese año bajo el seudónimo Pedro Tierra, el recién llegado a Lima escribe lo siguiente:

Los heraldos negros es la voz del mestizo que sabe ya el castellano para hablar de su propio destino, de su propia ansia y dolor. Y entonces la literatura peruana logra su plenitud, su mayor intensidad, su más hondo sentido humano. La poesía en su realización máxima: voz de un hombre que siente toda la angustia de un pueblo; voz pura que canta impulsada por una gran ansiedad. No es el escritor de poemas, no es sólo el artista perseguido por la obsesión de la belleza; es el hombre escogido que siente el dolor y la inquietud de todo un pueblo, y es ese dolor y esa inquietud irresistible que lo violenta a cantar; la poesía es en él un medio de cumplir un destino

humano al mismo tiempo que un ideal de belleza (Arguedas, 1938).⁷

Si unimos este pasaje con la escena del canto, podemos decir que la poesía es un impulso apremiante que atraviesa la voz y que vuelve la voz y el cuerpo del poeta un cauce. En el caso de la figura profesor poeta, el impuso deliberado se dirige hacia la comunicación. Una figura de poeta que profesa aquella escucha del canto indio en su niñez cuyo gesto dice, entre otras cosas, que si en *Los heraldos negros* la voz del mestizo ya sabe el castellano, le queda entonces a la poesía volver al quechua como quien vuelve al sonido del cobijo. Un camino de reinscripción de las voces *wackcha* [huérfanas]⁸ en la comunidad del canto.

⁷ En Hoz y martillo, Lima 1° quincena de octubre de 1938, Pp. 3 – 4. , bajo seudónimo de Pedro Tierra. (Dato de la bibliografía de Mildred Merino de Zela en José María Arguedas 20 años después, transcripción Silvia Mellado, fuente: Biblioteca Nacional de Lima, sala hemeroteca sección investigaciones).

⁸ Mercedes López Baralt propone la noción ‘wakcha’ de la etnografía andina como una de las claves para entender la escritura arguediana en la que no sólo se construye personajes wakchas sino que él mismo se presenta como un escritor huérfano de huérfanos (López Baralt, 1996: 299 - 330). ‘Wakcha’: el que no tiene comunidad en la cual guarecerse y ha perdido todo lazo y posibilidad de establecer intercambios, reciprocidades; un ser desplazado que tiende hacia el migrante. Wakcha y lengua están intrínsecamente relacionados porque desde aquella marginalidad, tanto en la casa del castellano como en la casa del quechua, surge la necesidad de apelar a la más tierna imagen de la lengua, como alimento y cuidado, para dejar en claro que se opta por la lengua madrastra, no ya la madrastra que lo relega a la servidumbre, sino la lengua madrastra que lo cobija. En lengua mapuche, hay una palabra que designa la condición de wakcha: ‘kuñifal’. Este vocablo también nombra al sujeto cuya orfandad no está solamente dada por la falta de padres sino por la carencia de una comunidad con la

Volviendo al ámbito universitario, en la actualidad, podemos nombrar un número importante de poetas mapuche para los cuales éste cobra relevancia: en primer lugar, varios de ellos han pasado por las aulas universitarias para graduarse como profesores de castellano o letras.⁹ La propia Liliana Ancalao realiza parte de la recuperación de su lengua cuando es convocada por el profesor Eduardo Bibiloni, de la Universidad de la Patagonia San Juan Bosco, a integrar un grupo de estudio sobre la lengua mapuche. No olvidemos que las versiones mapuche de su poemario *PU ZOMO WEKUNTU MEW* derivan de los diálogos sobre la lengua en el marco de esos talleres (Mellado 2014: 138). La escena iniciática de Elicura Chihuilaf, aquella que cuenta cómo sus mismos compañeros de estudios lo incitan a la escritura y la publicación, tiene como marco el ámbito universitario. Más hacia acá, la poética de Adriana Paredes Pinda se desarrolla al mismo tiempo que su doctorado.

De allí, las direcciones de una poética que retorna a la lengua madrastra –la lengua del nombre como la llama Laura Pollastri (2007)– para los poetas mapuche que buscan la lengua de los abuelos más que la de las madres, pues a ellas se la han borrado o no quieren legar esa lengua discriminada a

cual establecer lazos de supervivencia. Cfr. Mellado, Silvia “Lenguas kuñifal: pasajes entre el mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuilaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda” en Dossier “Traducción literaria” de la Revista RECIAL, Ciffyh Área Letras Centro de Investigaciones - Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba – Argentina, número 5 (5), Noviembre de 2014, ISSN 1853-4112.

⁹ Pienso en poetas como Roxana Miranda, Huirimilla, Ivonne Coñuecar, Javier Millanca, Adriana Paredes Pinda, entre otros.

sus hijos.¹⁰ Un gesto de recuperación y resistencia cuando los hijos de los emigrados, hijos de los “carne de fábrica y domésticas”, ya no hablan la lengua originaria “pero no les matarán el alma. Los sirvientes influyen”, sentencia Arguedas. Espino Relucé señala que el poeta de *Katatay* “imagina un posible lector quechua que llegaría en siglo XXI” (2012: 30). Poetas como Elicura Chihuailaf también lo sostienen: “Escribo para las hijas y los hijos de mis hijas que –en el campo y la ciudad– leerán quizás mis poemas en mapudungun y en castellano, y reconocerán el lenguaje, el gesto, que media entre ambas versiones” (Galindo y Miralles, 1993: 77). El canto del profesor poeta, así como el regreso al *mapuchezungun* de los abuelos, opera en contra de la momificación de la lengua, imagen doble y adyacente de la momificación de los cuerpos en el museo. Nos resuena, entonces, el poema la mencionada Ancalao, “Esperando a Inakayal”:

Volvió Inakayal. Los huesos del lonko habían
permanecido desvelados demasiado tiempo en la vitrina
de un museo. Volvió para descansar en la tierra.
Mis paisanos lo esperaban en Tecka. Puntuales
estaban allí: Fabiana y Silvia.

¹⁰ A propósito de la imagen de las abuelas, Enrique Foffani en el epílogo de *Reducciones* de Jaime Luis Huenún (2012) indaga la figura emblemática de la abuela –o las abuelas de la cultura– que abre y cierra el poemario. Ella representa lo ancestral de la comunidad y sedimenta un saber que la alegoría construye y la experiencia acredita sin otra mediación que la lengua. Foffani, Enrique (2012). “Las lenguas abuelas: eso es todo lo que queda en el tintero (Sobre *Reducciones* de Jaime Huenún)”. En: Huenún, Jaime, *Reducciones*, LOM, Santiago de Chile, pp. 169-180.

las imagino celestes
el frío en las polleras
el corazón desandando la impaciencia
las veo celestes
de espaldas a la luna
atentas a los signos de la tierra

sagradas y en silencio
por no perderse ni un latido
del tiempo aquel que regresó ese día
a tocarles las manos y los ojos
y las halló tempranas
sin esquivarle la mirada al viento

merecedoras del rumor en chezungun
... inakayal... lonko... piwke...
en remolinos
hasta aquietar la espera

del fondo azul
recorto sus figuras y las traigo
desde antes y hasta el horizonte
antiñir

cayupán

anay hermanas (Ancalao, 2001: 44)

La vuelta del cuerpo a la tierra del sur, el arreo al revés,¹¹ es también el regreso a la lengua. El cuerpo se restituye y es

¹¹ Respecto de la categoría del arreo, en *La morada incómoda* expongo: “La lectura de la occidentalización de América y de los tránsitos –desde la periferia al centro o desde la frontera hacia más allá o más acá de ella– leídos en tanto arreo acentúan la idea de un cuerpo como mercancía. Al mismo tiempo, devuelve a la frontera su carácter de red de relaciones sociales y económicas que, en palabras de Diego Escolar, no puede dejar de examinarse sin el abordaje del papel del Estado y los posicionamientos negociados –construidos– por sujetos activos (Escolar 2000: 256 -277). Mientras se exterminaba al pueblo indígena o se lo “arreaba”, la Patagonia como zona de frontera fue poblada por cullin y culliñ que, en lengua mapuche, significan bienes materiales la primera y animal la segunda (Erize 1960: 87); vocablos que se usan actualmente como sinónimos. El cuerpo del indio, arreado fuera de la zona que sería (o para que pueda ser) productiva, se vuelve una mercancía de menor valor que el ganado o, en palabras de Bandieri, el nuevo agente de ocupación. El avance del límite civilizador constituye el avance del culliñ, animal, para generar cullin, dinero, no sólo por medio del ganado sino a través de la especulación de tierras que se constituiría como un ahorro especulativo en manos de unos pocos dueños (Cfr. el capítulo “Los nuevos dueños del desierto”, Bandieri 2005: 233). ‘Nos arreó como animales’ sostiene el relato de Manquel mediado por la pluma de Ancalao, alumbrando el momento de salida del hombre indígena y entrada de la ganadería o, lo que podemos llamar, el cruce de flujos en el que la Patagonia se incorpora a la economía nacional. Manquel también nos hace oír la metáfora ganadera de la arriada (Schvartzman 2001; Monteleone 2004: 261 y ss.) inscrita en el canon nacional con Martín Fierro: “Cantando estaba una vez / en una gran diversión. / Y aprovechó la ocasión / como quiso el Juez de Paz. / Se presentó y ahí nomás / hizo una arriada en montón” ([1872] 1984: 30). El éxodo en el primero y la leva en el segundo son nombrados a través de la metáfora ganadera que en Martín Fierro abre una red de significaciones en torno a la oralidad (Monteleone 2004: 261 y ss.) y, en materia de cronologías, resulta un eco de otros tránsitos pues los

posible, entonces, que la lengua, el rumor en *chezungun*, se recupere. Por otra parte, la voz arguediana resulta un antecedente de aquellas prácticas que convocan al parlamento o *nutram*.¹² En la poesía de Elicura Chihuailaf, por ejemplo, la voz del nombre “dice el poema” al lado de la comunidad, de la oralidad, y resulta más la de un mediador en relación con una figura ancestral e interna a la comunidad –un *weupife*¹³ recoge y transmite la memoria a través de su relato– que una imagen autoral análoga al gestor del testimonio entendido este último como narración de urgencia (Jara, 1986: 1 – 6):

Qué estás haciendo, sentado en tu Tierra,

entristecido, sin parlamentar

Conversa pues, parlamenta

Qué tristeza verte así

arreas delimitan el espacio que actualmente corresponde a la región patagónica argentina y chilena preexistente a los Estado Nación.

Cfr. Mellado, Silvia. *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. Publifadecs, Editorial de la Universidad Nacional del Comahue, General Roca. Pp- 85 y 86.

¹² El parlamento o *nutram*, en tanto discurso analizado por la historiografía, contiene dimensiones políticas de negociación. Supone una palabra empeñada o comprometida en un ceremonial público que, en términos de prácticas sociales históricas, acontecía entre mapuche y blancos o entre mapuche y chilenos una vez establecidas las Repúblicas (León 1993). En el contexto de la occidentalización de América, se fragua como “una de las formas discursivas de la dominación en las que predomina la voz del conquistador [habría que agregar que por medio de la escritura] que subordina la voz del indígena incluida en el acuerdo pactado” (Álvarez Santullano, Pilar y Eduardo Barraza. 2009).

¹³ Según el diccionario de Esteban Erize, Hueupive [*weupife*, según la grafía utilizada en el poemario de Chihuailaf y en varios de los abordajes sobre la producción de los poetas mapuche de Chile] significa orador. Hueupin [*weupin*] significa parlamentar en recepción solemne, hacer discurso o alocución y, como sustantivo, junta o parlamento (1960: 187).

Estas sentado en la pampa solamente
donde parlamentaban tus Mayores
Sin movimiento yace tu Tierra
Nada dices
Ponte de pie, parlamenta en tu Tierra
aunque sientas tristeza, parlamenta
como lo hacían tus Antepasados
como hablaban ellos
(me está diciendo el anciano Julian
Weitra) (Chihuailaf, 2008: 71)¹⁴

¹⁴ Chumpeymi am, anvletuymi
mi Mapu mew
weñagkvwewymi, weupikawetulaymi
Nvtramkayaimi, weupiyami may
Mvna weñagkvn gewey tami felen
Re Mapu ta anvleweymi
weupi pefuyvm tami
pu Fvchakecheyem
Tranalewey mi Mapu em
Chem piwe laymi rume
Witra pvra tuge weupiuaymi
mi Mapu mew
weñagkvlmi rume ta weupiyami
mi pu Kuyfikeche reke femtuaymi
chume chi ñi zugu kefel egvn
(pipiyeenew ta fvcha Julian Weytra).

(Chihuailaf, 2008: 71).

Pues para Chihuailaf cualquier miembro de su comunidad es un 'poeta - oralitor' de modo que la poesía surge de la mano - voz del sujeto nutrido en la fuente colectiva de voces (González Cangas, 1999)

Hasta aquí, las indagaciones de núcleos problemáticos y de sentido que ubican la figura de Arguedas poeta y profesor como la dirección de la poética mapuche del área cultural sur. Hacia 2004, Antonio Melis sostenía, en su conferencia plenaria en el marco de las Jornadas Andinas de Literatura latinoamericana realizadas en Lima, la idea de "piedra de toque" del pensamiento arguediano en la poesía indígena contemporánea que se debate entre la evocación de lo antiguo y el reto a la Modernidad (Melis, 2004). Si hay huella, es decir, si la poética arguediana opera como piedra de toque, creo que lo hace por el debate entre lo antiguo y lo moderno y por el trabajo de la escucha de una lengua actual aun cuando no importa si se evoca o no lo antiguo. ¿Qué es lo antiguo cuando un cuerpo momificado se restituye en 1994, es decir, hace no más de veintiún años?

La poesía en lengua originaria producida por poetas que se asumen como miembros de los pueblos originarios, muchas veces bilingüe y otras, escrita en español, reinstala en la ciudad letrada la figura del 'otro' ahora poeta y escritor (Cárcamo-Huechante, 2012: 38). Hablen las dos lenguas o no, escriban en las dos lenguas o no, los poetas mapuche poseen una herencia bicultural con la plena conciencia de una lengua borrada (Rojas, 2009). "Memoria / de alfabetos no aprendidos", dice uno de los versos de Adriana Paredes Pinda (2010: 417). Buena parte de los poetas mapuche posee una lengua *champurria*, es decir, un español salpicado con palabras mapuche. Esta lengua escorada, noción de Rodrigo Rojas,

supone trozos que muestran una supervivencia del *mapuchezungun*: “*petu mongenleñ, petu mapuchengen*, decimos los mapuche”, aclara Maribel Mora Curriao, “a pesar de todo todavía estamos vivos, todavía somos mapuche” (2010: 6). La sensibilidad poética vuelve sobre estos pedazos de lengua, no para fijar un pasado como ruina de la catástrofe, sino para restaurar una continuidad. La Universidad –aunque no siempre se vea reflejado en los planes de estudio, pues los esfuerzos corresponden a sectores minoritarios– puede y debe apostar, así lo demuestran los poetas actuales, por la continuidad de los flujos. El canto del poeta y profesor Arguedas así lo propicia.

BIBLIOGRAFÍA

- Chihuailaf, Elicura (1999) “Elicura Chihuailaf: los chilenos son como niños mal criados”, en: González Cangas, Yanko (1999) *De Héroes civiles & Santos laicos. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del Sur de Chile*. Ediciones Barba de Palo Valdivia. [on line] disponible en: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/15/vida1c.html> (consultado el 29-05-2015).
- Álvarez Santullano, Pilar y Eduardo Barraza (2009) “Escrituras de ‘encanto’ y parlamento en la poesía huilliche”. En *ALPHA*, n° 29, Universidad de los lagos, Chile. Pp. 9 -22.
- Ancalao, Liliana (2001) *Tejido con lana cruda*. Edición de la autora, Comodoro Rivadavia.
- Arguedas, José María (1983) *Katatay Obras completas Tomo V*. Editorial Horizonte, Lima.

- Arguedas, José María (1983) *Los ríos profundos Obras completas Tomo III*. Editorial Horizonte, Lima.
- Bonnefoy, Yves (2011) *Sobre el origen y el sentido*. Alción, Córdoba.
- Chihuailaf, Elicura.([1995] 2008) *De Sueños Azules y contrasueños*. La Honda - Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.
- Erize, Esteban (1960) *Diccionario comentado Mapuche – Español*. Yepun, Bahía Blanca.
- Espino Relucé, Gonzalo (2012) “La poesía de José María Arguedas”. En: *CELEHIS*, n° 23, Argentina. Pp. 21 – 38.
- Espinosa, Gabriela (2009) “Fragmentos de un archipiélago: microrrelato y Patagonia chilena”. En Puyelli, Ariel et al. *Actas IV Encuentro de Escritores Esquel Literario 2009*, Subsecretaría de Cultura y Educación Municipalidad de Esquel- Dirección de Cultura Municipalidad de Trevelin- Cultura del Chubut, Esquel. Pp. 21-26;
- Espinosa, Gabriela (2014) “Más allá de las fronteras: la literatura en el área cultural Patagonia”, en Hammerschmidt, Claudia –compiladora– *Patagonia: fundaciones, invenciones y emancipaciones de una espacio geopolítico discursivo*, Institut für Romanistik, Philosophische Fakultät, Friedrich-Schiller-Universität Jena. [En prensa].
- Foffani, Enrique (2012) “Las lenguas abuelas: eso es todo lo que queda en el tintero (Sobre Reducciones de Jaime Huenún)”. En: Huenún, Jaime, *Reducciones*. LOM, Santiago de Chile. pp. 169-180.

- Foffani, Enrique (2000) "Acerca del bilingüismo en la narrativa de José María Arguedas". Ponencia leída en el IV CONGRESO ARGENTINO DE ANTHROPOLOGIA SOCIAL "Identidad disciplinaria y campos de aplicación", Universidad de Mar del Plata, Mar del Plata 14, 15 y 16 de septiembre de 2000.
- Galindo, Oscar y David Miralles (1993) *Poetas actuales del Sur de Chile. Antología – Crítica*. Paginadura, Valdivia.
- Jara, R. y Vidal, H. (eds.) (1986) *Testimonio y literature*. Institute for the Study of Ideologies and literature, Minneapolis.
- Lévano, César (1969) *Arguedas: un sentimiento trágico de la vida*. Gráfica Labor, Lima.
- León, Leonardo (1983) "El parlamento de Tapihue, 1774". En *Nütram*, n° 32, Santiago de Chile.
- Meschonic, Henri (2010) *Manifiesto a favor del ritmo* (Fragmentos), traducidos por Gerardo Burton. En *Confines, Arte y cultura desde la Patagonia*, n° 29. Pp. 4 – 6.
- Melis, Antonio (2004) "La poesía indígena contemporánea entre evocación de lo antiguo y reto a la modernidad", Plenaria JALLA, Lima 2004. (Texto facilitado por el autor).
- Mellado, Silvia (2014) "Lenguas kuñifal: pasajes entre el mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda". En *Revista RECIAL*, Universidad Nacional de Córdoba, n° 5.
- Mellado, Silvia (2014) *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. Publifadecs,

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue,
General Roca.

Mora Curriao, Maribel/ Moraga, Fernanda (editoras) (2010) *Kümedungun/Kümewirin: Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*. LOM ediciones, Santiago de Chile.

Murra John y Mercedes López – Baralt (Ed.) (1996) *Las cartas de Arguedas*. Pontificia Universidad católica del Perú, Lima.

Paredes Pinda, Adriana (2010) “Mi destino”. En: Mora Curriao, Maribel/ Moraga, Fernanda (editoras) (2010) *Kümedungun/Kümewirin: Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*. LOM ediciones, Santiago de Chile. P. 417.

Pinilla, Carmen María (Recopilación y notas) 2004 *José maría Arguedas ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Fondo editorial del Congreso del Perú, Lima.

Pollastri, Laura (2007) “Conferencia plenaria” leída en las Primeras Jornadas Universitarias de Minificción, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 15 a 17 de agosto. (Facilitada por su autora).

Rama, Ángel. 2008 [1984] *Transculturación narrativa en América Latina*. El Andariego, Buenos Aires.

Rojas, Rodrigo (2009) *La lengua escorada. La traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche*. Pehuén, Chile.

Stevens, Wallace. 1936. “El elemento irracional en la poesía” (Traducc. Patricia Gola. El elemento irracional en la poesía, Universidad Autónoma de Puebla, México,

1987.) [on line] disponible en:
[http://ustedleepoesia2.blogspot.com.ar/2009/03/el-
elemento-irracional-en-la-poesia.html](http://ustedleepoesia2.blogspot.com.ar/2009/03/el-elemento-irracional-en-la-poesia.html) (consultado el 29-
05-2015).

AL RESGUARDO DEL SUEÑO: LA INTERMITENCIA Y EL EROTISMO EN EL JUEGO DE ALICIA

El ser humano produce mucha más energía que la que necesita para subsistir y ese excedente no puede más que derrocharlo inútilmente. Se trata de la dilapidación y del gasto improductivo: la exuberancia de la vida más allá de los límites del mundo profano del trabajo fundado en prohibiciones y tabúes. En fin (...) las risas, las lágrimas, el amor, el arte y la muerte. George Bataille: *La parte maldita*.

Son los movimientos de una succión sin objeto, de una indiferenciada oralidad separada de aquella que produce los placeres de la gastrosofía y del lenguaje (...) no soy para usted ni un cuerpo, ni siquiera un objeto (...) sino solamente un campo, un fondo de expansión. Roland Barthes: *Placer del texto*.

Ideologema textual y principio constructivo

Alicia en el país de las maravillas de Lewis Carroll (1865) intercepta al imaginario lector de la modernidad tardía que nos toca vivir. *Prima facie*, saliendo de las coordenadas más comprometidas de la literatura del presente –esto es el lugar inminente que la biopolítica tiene en las producciones culturales tras el impacto de los regímenes totalitarios de Occidente conjuntamente con la consideración de la micropolítica en tanto constitución de territorios y cartografías atravesados por el deseo y la exploración de experiencias propias y colectivas- el texto de Carroll inscribe alrededor de

la protagonista la variación imaginaria de un mapa cuya pulsión es el trazo/devenir del deseo. La irreverencia de la protagonista y su afán por explorar sin miedo ni tapujos lo inminente grafican la organización erótica por transitar la experiencia de lo venidero.

Alicia se constituye, independientemente del orden onírico que sostiene la trama, en un sujeto de deseo en cuyo devenir el lenguaje se hace presente suspicazmente como encuadre simbólico y también posibilidad de apertura. Es en el orden de la lengua donde nos constituimos como sujetos y la ley del padre se despliega en el principio diferencial y binario de la lengua. Es ese mismo lenguaje el que nombra al sujeto y, en sus resquicios, al objeto de deseo. Edmond Cross lo sintetiza de este modo:

Como es sabido, Jacques Lacan piensa que la sustitución del significante fálico por el significante Nombre de Padre permite al niño emerger como sujeto accediendo a la práctica de la lengua, lo cual equivale a decir que el sujeto que emerge está dividido por el orden mismo del lenguaje, en la medida en que un símbolo del lenguaje designa metafóricamente el objeto primordial del deseo, ya inconsciente; es en la medida en que no sabe lo que dice, es decir, en la medida en que es hablado, que el sujeto está escindido. (Cross, 2003:14).

En toda actualización del lenguaje y, en particular, en la literatura se cuelan formas genéricas con contenidos ideológicos. *Alicia en el país de las maravillas* representa una niña inglesa burguesa de la segunda mitad del siglo XIX a través de la indumentaria (observada especialmente en el

paratexto de las imágenes más fieles a las primeras ediciones), el comportamiento “civilizado” –siempre que su capricho y escasa paciencia se lo permitan-, la instrucción enciclopedista e iluminista de la época propia de las elites ilustradas, el entorno tanto el que comparte con su hermana mientras duerme como el del *underground*: espacios abiertos, típicos ambos de la campiña inglesa además de los pasillos, corredores y ámbitos aristocráticos y de permanente vínculo con la distinción elitista británica.

La nouvelle remeda el etnocentrismo colonialista británico de la segunda mitad del siglo XIX cuando Alicia recuerda que todas las playas de Gran Bretaña tienen una estación de ferrocarril que le permitiría llevarla a su casa “En ese caso puedo volver a casa en tren (...) había llegado a la conclusión de que, dondequiera que vayas en la costa inglesa, vas a encontrar en el mar (...) una estación de tren” (Carroll, 2015: 21). En los primeros capítulos aparece recurrentemente el racionalismo positivista y enciclopedista como esfera desde donde la realidad puede ser documentada y, por lo tanto, garante de verdad: “Voy a revisar si sé todas las cosas que solía saber (...) cuatro por cinco es doce (...) Probaré con geografía. Londres es la capital de París.” (Carroll, 2015:20). Como antítesis de sí misma, su compañera Mabel es proletaria, poco lúcida, su casa es incómoda y el aspecto estético no se condice con el patrón valorativo de Alicia: “Estoy segura de que no soy Mabel, porque sé un montón de cosas, ¡y ella, ay, ella sabe tan poquito! (...) Debo de ser Mabel después de todo, y tendré que ir a vivir en esa casita tan incómoda, y casi no tendré juguetes.” (Carroll, 2015: 19).

La pregunta más comprometida sobre el ideologema (Bajtín; 1976) textual en *Alicia en el país de las maravillas* tiene

que ver con el hecho de que el sueño de la protagonista es doblemente tranquilizador por cuanto se vale del territorio onírico para no confrontar directamente con el *status quo* (especialmente con la nobleza, el orden capitalista y el sistema epistemológico) y, además, porque al terminar su sueño todo queda como en el comienzo, sin transformación ni cambios: una niña feliz que va a tomar el té y a terminar de contarle a su hermana sus historias: placer del sueño plegado al placer aristocrático del té 5 o'clock.

La ideología es una representación que da paso en el horizonte de lectura con el fin de interceptar el encuentro con la ideología del sujeto lector, el ambiente de una época junto a la valoración social implicada en ese proceso conjunto; la ideología siempre se constituye como una disputa valorativa del medio social. El ideologema vehiculiza y da libre circulación a aquellos contenidos expresados como conciencia de época. La literatura capta, a través de los enunciados primarios (Bajtín, 1978), las valoraciones que dan vida al clima de un ambiente ideológico con el fin de conferir cierta orientación de sentidos en el encuentro del ideologema social con el artístico. El texto se orienta en la lectura por su carácter verbal y social a la ideología del contexto cultural. No se trata de una equivalencia forzada entre los contenidos configurados en la estética con los materiales ideológicos. La estética es forma del contenido ya valorado socialmente. En esta perspectiva, la determinación formal de la literatura es la que organiza el material lingüístico. Dicen Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano al respecto: “el carácter social de la forma legitima la empresa de una poética sociológica: lo que es social en la literatura es la forma misma entendiendo por forma la

organización estética de contenidos axiológicos.” (Sarlo/Altamirano, 1993: 154).

El hablante en la novela se constituye como ideólogo y su enunciado siempre está determinado ideológicamente. Y es el espacio en la novela, pensado como *topos*, el que configura el punto de vista desde donde se significa la realidad social. Discutiendo con el carácter preponderantemente inmanentista de los formalistas rusos señala Mijail Bajtín: “La imagen en la novela de tal lenguaje es la imagen de un horizonte social, de un ideograma social unido a su palabra, a su lenguaje. Por eso, una tal imagen no puede ser formalista, ni puede ser un juego formalista el juego artístico con el lenguaje”. (Bajtín, 1989: 173).

Alicia en el país de las maravillas se organiza constructivamente a través de la intermitencia y la metamorfosis como procedimientos formales. A nivel de contenido, se destaca la dimensión onírica y el juego como temáticas sobresalientes. Se puede indicar además que, en un sentido vasto, el relato de viaje de iniciación es el género literario más próximo. La intermitencia es un procedimiento que viene del análisis llevado a cabo por Roland Barthes en *El placer del texto*; en efecto, Alicia tiene una constante búsqueda por poseer el objeto del deseo: ase el frasco de mermelada pero advierte que éste se encuentra vacío, “Tomó un frasco de uno de los estantes al pasar. Tenía una etiqueta que decía ‘Mermelada de naranja’, pero para su gran decepción estaba vacío” (Carroll, 2015: 7); la llave que la conduciría al jardín para explorar lo desconocido tiene un doble límite: primero, no encuentra la cerradura apropiada, “O las cerraduras eran demasiado grandes, o la llave era demasiado pequeña” (Carroll, 2015: 13); luego, al encogerse, no puede alcanzar la

llave aunque la vea desde el piso ubicada en la mesa de vidrio; “La veía a través del vidrio y empezó a hacer todo lo posible por trepar a una de las patas de la mesa, pero era muy resbalosa” (Carroll, 2015: 15). Ve el afuera donde se encuentra el parque a través de un único ojo desde la mirilla de la pequeña puerta. También la escena en que agita el abanico y éste agranda y encoge su cuerpo: “Pronto se dio cuenta de que la causa era el abanico que tenía en la mano” (Carroll, 2015: 21); por último, su propio cuerpo adquiere diferentes formas, sus miembros salen por la ventana porque la habitación no contiene sus dimensiones “-¡Un brazo! ¿Dónde se ha visto un brazo de ese tamaño? ¡Si ocupa toda la ventana!” (Carroll, 2015: 39). Sobre este alcance del erotismo vinculado a la fricción, la ambivalencia y lo intermitente, al movimiento producido por la activación sensorial, principalmente la vista, el tacto y el gusto, dice Roland Barthes:

¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre? En la perversión (...) no hay zonas erógenas (...) es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una apariencia-desaparición. (Barthes, 1998:19).

El personaje protagónico busca todo el tiempo el jardín. Se insiste en el hecho de que el jardín es un lugar profusamente ideologizado como ámbito desde donde se sigue el rastro del deseo en su mediación con la ideología. Es

decir, la imposición logocéntrica e ideológica construye el resquicio desde donde el sujeto de deseo explora el devenir del placer/goce.

De manera que el género del viaje de iniciación se encuentra minado por dos coordenadas: una primera parte del texto, hasta el cuarto capítulo, en donde aparece resistencia, dominio y superación del juego abierto en el interior del lugar que recorre. En esa exploración se lleva a cabo un segundo movimiento: a medida que Alicia transita su juego se desmantela lentamente, sin que ese desmantelamiento precipite al registro de lo real lacaniano, del universo simbólico victoriano hasta la culminación con la increpación de Alicia a la reina de corazones “-¿Y a quién le importa lo que digan? –dijo Alicia, que ya había recuperado su tamaño normal-. ¡Si no son más que un mazo de cartas!” (Carroll, 2015: 105). Y es en ese viaje por llegar al jardín en que se sustancia el aprendizaje del dominio del juego; cuando finalmente accede al espacio del deseo, éste se precipita como los naipes del final. El deseo es la ofrenda por el sacrificio y el trabajo de aprender a dominar el juego.

Intertexto:

Pasajes de la culpa y la deuda a la añoranza y el hastío

En tanto relato moderno, la nouvelle de Carroll establece un doble movimiento intertextual y metaliterario; por un lado, el procedimiento paródico de *Alicia en el país de las maravillas* al recuperar poemas que son recitados o rememorados por la protagonista alterando su contenido original y parodiando en esa actuación verbal la circulación plebeya de tales textos y autores en la sociedad victoriana de la época. Por otro lado, el

clásico de Carroll habla con tres textos especialmente emblemáticos de la tradición literaria occidental. Esta relación intertextual de *Alicia en el país de las maravillas* nos permite construir nuestro propio mapa, virtual, en el orden de la experiencia de lectura. Es decir, en el primer aspecto intertextual, esta ficción configura su propio metatexto literario mientras que en el segundo grupo es nuestra distancia temporal y cultural la que ordena y configura el mapa; texto y lector se constituyen en una máquina productora de textualidad. Dice Julia Kristeva (1978) sobre la relación que los textos mantienen entre sí: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje se lee, por lo menos, como *doble*”. (Kristeva, 1978: 189). En un nivel especialmente explícito, el texto que nos ocupa violenta el mosaico textual, las poesías didácticas que las niñas aristocráticas debían recitar en las escuelas son ridiculizadas por el gesto paródico en relación con las condiciones de recepción original. En este sentido, la absorción y transformación de los textos poéticos confiere un lugar preponderantemente activo para el lector conformando en el procedimiento de la intertextualidad una matriz de producción textual.

En al menos cuatro capítulos, Alicia se ve en la necesidad de recitar poemas. En el segundo capítulo, con el fin de templar su cordura tras golpearse con el techo debido a su exponencial crecimiento, la protagonista recita paródicamente un poema de Isaac Watts (1674-1748) titulado “How Doth the little busy bee” (“Como Doth la pequeña abeja ocupada”) que, en la versión de Carroll, se titula “How Doth the little crocodile” (“Como Doth el pequeño cocodrilo”). La figura

literaria de Watts se destaca por ser el padre de los himnos nacionalistas británicos más reconocidos de Inglaterra. Ferviente católico y crítico del anglicismo se posicionó por una perspectiva independista no conformista en lo que respecta a la libertad de culto. Compuso más de 750 himnos para ensalzar la gloria y el destino de Inglaterra.

En el quinto capítulo, tras la réplica a la oruga, Alicia recita el poema de Robert Southey (1774-1843) "You are old, father Williams" ("Tú eres viejo, padre Williams"), en el primer verso recitado por Alicia se sustituye sólo el verbo final "You are old, father Williams, the young man cried" (tú eres viejo, padre Williams, el joven hombre lloraba) del texto original se pasa a "You are old, Father William, the young man said" (Tú eres viejo, padre Williams, el hombre joven dijo). Poema especialmente didáctico para la época, reivindicaba la sabiduría y la importancia de los ancianos para las generaciones jóvenes. Robert Southey perteneció a la primera generación de escritores románticos; una figura literaria especialmente eclipsada por William Wordsworth y Samuel Coleridge que, para su época, determinó una cierta invisibilidad pública en relación con las más reconocidas del primer romanticismo. Fue ridiculizado en su tiempo y por la segunda generación romántica; en particular, por Lord Byron, por sus contradictorias posiciones políticas y el idealismo social. Procuró crear una sociedad comunitaria "pantisocrática" prescindente de la sociedad occidental de la época; ese posicionamiento político e ideológico le significó una enorme multiplicidad de burlas y descréditos públicos.

En el sexto capítulo, es la duquesa y no Alicia, quien canta una canción al niño en brazos que resulta una deformación del texto original "Speak Gently" de G.W.

Langford y David Bates. La canción de cuna es alterada de un modo monstruoso en relación con cómo tratar/maltratar al niño que se pretende dormir. Estos autores profusamente divulgados en su época no tenían, para el tiempo de Lewis Carroll, un respetado posicionamiento canónico que los considerara como destacados escritores.

Es en el séptimo capítulo donde aparece el texto poético infantil más reconocido tanto para la época de Carroll como para nuestro tiempo. Allí es el sombrerero el que le cuenta a Alicia haber cantado la canción "Twinkle twinkle little bat!" ("Titila, titila, pequeño murciélago") alterada del original de Jane Taylor "Twinkle twinkle little star!" ("Titila, titila, pequeña estrella"). La producción poética de Jane Taylor siempre fue considerada como de coautoría junto a su hermana Ann Taylor. De todas formas, esta autora romántica había salido del anonimato por esta canción antes de ser parodiada por Carroll. Poetisa que, al igual que los otros casos, no ostentaba un especial privilegio en el campo literario de la metrópolis británica, principalmente por el hecho de que la producción literaria infantil no tenía un especial aura; los géneros privilegiados eran, claro está, la novela y luego la poesía.

Finalmente, en el décimo capítulo, Alicia mantiene un diálogo con la falsa tortuga y ésta decide cantarle la canción como parte de un recuerdo que el animal comparte. Es un motivo que se articula más al orden de la trama que un asunto libre tal como se indicó en los otros casos. El poema es una parodia del texto "The Spider and the Fly" ("La araña y la mosca") de Mary Howitt (1799-1888). Carroll presenta como título del texto "The Lobster quadrille" ("La langosta cuadrada"). Mary Howitt fue una escritora menor

particularmente eclipsada por la figura de Charles Dickens pero que ostentó un reconocimiento de la Reina Victoria por su papel en la formación de sensibilidades del período vinculadas al progreso y la higiene de los estudiantes. Es con este corpus de poesía con el que *Alicia en el país de las maravillas* dialoga desde una perspectiva crítica. El procedimiento paródico ataca a un grupo de autores menores, marginales en el interior del sistema literario británico, y, por sobre todo, poetas que acentúan reaccionariamente la hegemonía victoriana del período. Carroll puntúa, en esa selección de autores, una polémica frontal hacia los dispositivos de configuración de sensibilidad de la época sin confrontar directamente con sus protagonistas consagrados por las instituciones que configuraban la sensibilidad británica.

La segunda operación intertextual corresponde al diálogo que *Alicia en el país de la maravillas* tiene con la tradición literaria. Como primera referencia, la *Commedia* (1300) de Dante Alighieri propone un viaje de ultratumba con el fin de realizar una purificación espiritual del protagonista a través de un itinerario que involucra el purgatorio, el infierno y el paraíso. El motivo general de la obra sirve para captar, a través del procedimiento de la alegoría, la corrupción de la sociedad florentina en los comienzos del siglo XIV; la alegoría se encuentra sostenida en una sólida organización formal a través del verso endecasílabo y los tercetos puntuando en el horizonte lector una representación tan compleja como una catedral gótica, dada la complejidad formal de la obra.

En el comienzo de la *Commedia* se representa al sujeto de la culpa y el pecado que procura remediar su falla junto a su maestro intelectual, Virgilio, y su ideal estético femenino, Beatriz. En el primer terceto del “Purgatorio” dice el hablante

poético: “Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ che’ la diritta via era smarrita” (Alighieri, 1978: 15)¹⁵. El terceto endecasílabo inaugura una tradición métrica y estrófica que se prolongará en el tiempo hasta una de las composiciones poéticas más acabadas: el soneto que, si bien es cierto que éste se originó en la Sicilia de la corte del Rey Federico II en el siglo XIII, la difusión del verso endecasílabo por parte de Dante Alighieri tuvo un particular efecto en la Europa de su tiempo. Al mismo tiempo, el protagonista sitúa la realización de una vida, el empleo del pronombre posesivo plural permite hacer común el tiempo biográfico, recorrida por el desvío hacia la noche oscura por el pecado. Esta atmósfera se opondrá a la luz de la visión divina, “A quella luce cotal si diventa, /che volgersi da lei per altro aspetto / e` impossibil che mai si consenta” (Alighieri, 1978: 329)¹⁶, aunque su retorno al orden profano, le será vedado. La mediación que realiza en relación con lo externo del discurso poético se pliega como culpa y purga con personajes identificados con sus nombres propios en relación con el mundo florentino de la época. En la mitad de su vida se le revela a Dante su culpa sustancial como sujeto de su tiempo y decide conocer los caminos difíciles que conducen a su dios cristiano; un plan de viaje que impide contar la experiencia mística a la sociedad florentina.

¹⁵ “En la mitad del camino de la vida, / en una selva oscura me encontraba/ porque mi ruta había extraviado”. (traducción del autor del artículo).

¹⁶ “Quien ve esa luz de tal modo se vuelve, / que por ver otra cosa es imposible/ que de ella le dejara separarse”. (Traducción hecha por el autor del artículo).

El viaje de Alicia es, al igual que la *Commedia* de Dante, un recorrido por el *underground*¹⁷ que le permite suspender las imposiciones simbólicas victorianas y, sin abandonar una proyección alegórica vinculada a la época, *Alicia en el país de las maravillas* puede retornar al orden mundano sin que el viaje haya alterado su valoración del *status quo* social ni su condición ideológico/burguesa. En los dos casos, los conflictos e imposiciones de la época parecen conferir en las dos versiones del viaje, el de ultratumba y el onírico, un resguardo garante de la libre circulación social de las producciones culturales.

El segundo texto con el que interactúa *Alicia en el país de las maravillas* es *El Quijote de la Mancha* (1605/1605) de Miguel de Cervantes Saavedra. Este encuentro se lleva a cabo a través de una antítesis vinculada al espacio por cuanto, si bien la novela cervantina constituye un viaje del protagonista, éste, a diferencia de Alicia, no lo hace desde el *underground* sino a través de su opuesto, el *upperground*. La diferencia no es menor ya que Alonso Quijano, devenido caballero andante, no puede, como sí lo hace Alicia, estar al abrigo de la contingencia de una realidad inhóspita, propia de la decadencia de los Habsburgo en España, sino someterse al imperio del orden de la simbólica. Con *El Quijote* se abre paso a la novela moderna y también a la representación de un sujeto atravesado por la duplicidad y la duda de la racionalidad como ámbito desde donde se puedan leer las claves de la realidad. La duplicidad

¹⁷ Unos meses antes de la publicación de *Alicia en el país de las maravillas*, Julio Verne había publicado *Viaje al centro de la Tierra*. Esta novela fantástica también explora un viaje por el *underground*. Omito su análisis en este trabajo ya que me interesa abordar la relación que los personajes mantienen con los dilemas subjetivos de nuestro tiempo.

en *El Quijote* opera desde dos movimientos: la dupla Quijano/Panza y los desplazamientos que se producen entre ambos: la “quijotización” de Sancho y la “sanchificación” del Quijote; este cambio se hace especialmente plausible en la segunda parte de la novela. Aunque la duplicidad más compleja se consolida en la misma representación del protagonista cuando al final de la historia es Quijano quien recobra un lugar cuyo imperio es la racionalidad y la propia contingencia se le vuelve intolerable la realidad de darse cuenta, por la humillación y la vergüenza, cómo seguir. Quijano ve, como si se tratara de un espejo o un espectáculo, el viaje precipitado que en su presente ya no tolera.

El diálogo final entre los dos amigos grafica el movimiento ambivalente de uno y otro y pone en evidencia al sujeto de la nostalgia de ambos personajes: Sancho que desea volver con su caballero a la ficción y Quijano consciente de la inminente muerte. En el lecho mortuario se explicita un desacuerdo: Sancho Panza se dirige al Quijote cuando éste ha retornado o vuelto a territorializarse en Alonso Quijano, el bueno. Quijote salió al mundo en un viaje vuelto símil de las novelas de caballería; es decir, la realidad material fue, en un movimiento trópico, sustituido por otro del cual la relación de semejanza se volvía una mera arbitrariedad. En ese recorrido, las risas y la extrañeza de su entorno fueron dando paso irreversiblemente al pasaje abierto por el protagonista. Al llegar Quijano a la aldea, la reminiscencia de su viaje vuelve a los aldeanos nostálgicamente al tedio mundano y aquél, viéndose en la derrota, no tolera la visión que le da la realidad tangible. Ya en el lecho mortuario se da el postrero diálogo entre los protagonistas:

-No se muera vuestra merced (...) porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos lo acaben que las de la melancolía.

-Señores –dijo Don Quijote- vámonos poco a poco, porque ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaños. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui Don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el bueno. (Cervantes, 2010: 657)

La nouvelle de Carroll protege a la protagonista de las inclemencias de la ley del padre junto a la contingencia y, terminado el viaje, no sólo la realidad se le vuelve más amigable sino que, además, puede narrar a su hermana “esas extrañas aventuras” (Carroll, 2015: 89) que había vivido en su sueño. El tratamiento de la duplicidad se da en Carroll particularmente en el diálogo que Alicia tiene con la oruga; personaje con el que se identifica por su condición metamórfica. La réplica y la interpelación de la oruga termina con la concesión por parte de ésta de la forma que le permitirá agrandarse/contraerse y cumplir así su objetivo de búsqueda. La metamorfosis, en especial al agrandarse, hará que la protagonista se duplique y esbozará la idea de escribirle una carta a sus pies: “Estaré demasiado lejos para preocuparme de ustedes (...) Les daré un par de botas nuevas todas las navidades (...) Tendrán que ir por correo, pensó (...) Sr. Pie derecho de Alicia, Alfombra junto a la Chimenea, cerca de la pantalla, (con cariño, Alicia)”. (Carroll, 2015: 18).

La tercera referencia intertextual de *Alicia en el país de las maravillas* se establece con *La metamorfosis* de Franz Kafka

(1916) no sólo por el evidente tópico metamórfico que los aúna sino por el sujeto que se representa; en Kafka el sujeto del tedio y la alienación configura un punto de fuga desde donde Gregorio Samsa se precipita de las imposiciones simbólicas burguesas, y en la cúspide en que este orden lo sitúa, hacia un territorio en el cual no convergen las coordenadas del sistema capitalista; según Deleuze y Guattari (1990) en el texto de Kafka se lleva a cabo una actualización de la triangulación edípica tras la transformación del protagonista. En efecto, en la cúspide del esquema patriarcal estaba Gregorio y luego sus padres y los huéspedes de la casa. Es su hermana, al final de la historia la que repone en el lugar de su hermano planificando con su madre casarse y ocupar simbólicamente el lugar dejado:

Tornándose cada vez más silenciosos y entendiéndose casi inconscientemente con las miradas, pensaban que ya llegaba el momento de buscarle un buen marido, y para ellos fue como una confirmación de sus nuevos sueños y buenas intenciones cuando, al final de su viaje, fue la hija quien se levantó primero y estiró su cuerpo joven. (Kafka, 2010: 159).

En Alicia, la metamorfosis tiene un permanente cambio y mutación que le permiten a la protagonista transitar diferentes experiencias con los otros; la dinámica del proceso de cambio involucra el problema de cómo situarse en el mundo desde ese punto de vista tan particular que involucra la corporalidad. En ambos textos se tensa la verosimilitud aunque en *Alicia en el país de las maravillas* el cúmulo de historias se diferencia de la primera oración del texto de

Kafka, “Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto” (Kafka, 2010: 9), en donde queda planteado así el cambio radical por la metamorfosis. Dice George Bataille sobre la metamorfosis:

Podemos definir la obsesión por la metamorfosis como una necesidad violenta, que se confunde además con cada una de nuestras necesidades animales impulsando a un hombre a desistir de repente de los gestos y las actitudes exigidos por la naturaleza humana (...) De modo que en cada hombre hay un animal encerrado en una cárcel, como un preso, y hay también una puerta, y si entreabrimos la puerta, el animal se abalanza hacia afuera como el preso que encuentra la salida; entonces, provisoriamente, el hombre cae muerto y el animal se comporta como animal sin preocupación alguna por suscitar la admiración poética del muerto. (Bataille, 2003: 69).

De manera que, más allá de pensar la metamorfosis como variación imaginaria en un agrupamiento puntual de textos, para George Bataille es el *topos* desde donde emerge una singularidad humana en el límite mismo de lo humano. El requerimiento por transitar la experiencia animal no supone una espera de reconocimiento sublimado del hombre devenido muerto. La “naturaleza” humana deja paso así a una libertad arrebatada de una puerta que se ha abierto para que transitoriamente se dé paso a un orden otro de la experiencia. En la condición misma de la humanidad se da una animalidad que busca salir en la que se identifica un cuerpo como prisión.

Jean-Luc Nancy (2005) afirma en el indicio once de sus *58 indicios corporales*: “los dientes son los barrotes de tragaluz de la prisión. El alma se escapa por la boca en palabras. Pero las palabras son todavía efluvios del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros del aire salido de los pulmones y calentado por el cuerpo” (Nancy, 2005: 15). Para Nancy, la corporeidad es una envoltura en que se pliega y desenvuelve interminablemente una extensión que desde el cuerpo abre la expansión del alma.

El gran dilema de “La ley” (1910) del mismo Kafka evidencia el impedimento del protagonista por superar los imperativos de la ley y muere sin traspasar la puerta que le otorgaría la posibilidad de salirse de sí mismo. El texto de Carroll convoca tres lecturas desde donde se interroga sobre tres aspectos problemáticos de la estética moderna: la irresuelta redención de la culpa en el marco del proceso de secularización de la cultura, la especial determinación en la conformación subjetiva del orden de la simbólica y, como consecuencia de esto, el requerimiento del sujeto por hallar los puntos de fuga desde donde se pueda constituir en otro.

Sujeto del tedio y alteridad

En la apertura de la ficción se observa un sujeto del ocio contemplativo y sofocado por la pasividad e inacción del entorno. El dilema alrededor del trabajo que supondría hacer un collar de margaritas revela cómo este sujeto de la contemplación se encontraba atravesado por el tedio que logra ser dominado por la llegada del conejo como intersticio de dos planos, el real y el onírico, el hastío y la productividad vital y erótica. El ocio se encuentra interceptado por la somnolencia y

la pasividad frente a un sujeto vital en busca de la exploración y el juego. La resultante final de una productividad ociosa como un collar grafica en el mapa del círculo de ese trabajo, el cierre a toda posibilidad de exploración: la inacción producida por el largo tiempo de espera e improductividad. Lo maravilloso se pliega a esta obra moderna con una figura que recorrerá, junto a Alicia, muchos de los espacios ficcionales: no es el acompañante guía intelectual como Virgilio en Dante ni aun un ideal estético o compañero de ruta al estilo de Beatriz y Sancho, es una figura escurridiza, moviéndose todo el tiempo por el apremio, llevando y trayendo órdenes e incitando el deseo de la protagonista por recorrer un trayecto en el devenir de la acción.

Alicia empezaba a estar harta de seguir tanto rato sentada en la orilla, junto a su hermana, sin hacer nada, una o dos veces se había asomado al libro que su hermana estaba leyendo, pero no tenía ilustraciones ni diálogos, “¿y de qué sirve un libro —pensó Alicia— si no tiene ilustraciones ni diálogos?” Así que estaba considerando (como mejor podía, pues el intenso calor la hacía sentirse muy torpe y adormilada) si la delicia de tejer una guirnalda de margaritas la compensaría de la molestia de incorporarse y recoger las flores, cuando de pronto un Conejo Blanco de ojos rosados pasó velozmente a su lado. (Carroll, 2015:6).

En el diálogo que Alicia mantiene con la oruga se plantea una pregunta determinante y también una reconvención del destino temporal y la productividad: “¿Quién eres?” (Carroll, 2015: 48). La interpelación y la réplica

sostienen la tensión del diálogo hacia Alicia ya que la oruga se afirma en una actitud que no habilita cambios en un tono indubitable. La oruga es su doble porque Alicia sabe que la crisálida, primero, y la mariposa que luego será la oruga le plantea el desafío de pensarla como un sí mismo que se volverá otro. El devenir de la metamorfosis como víbora la convertirá en escucha de la paloma.

-¿Y tú quién eres?-preguntó (...)

- yo... apenas si sé, señora, en este momento... Al menos recuerdo quién era cuando me levanté esta mañana, pero creo que debo de haber cambiado varias veces desde entonces.

-¿Qué quieres decir con eso? –dijo muy seria la oruga-. ¡Explícate!

-Me temo que no puedo explicar nada, señora –dijo Alicia-, porque no soy yo misma, ¿lo ve?

-No lo veo –dijo la oruga.

-Me temo que no puedo ser más clara –contestó Alicia, con mucha cortesía-, porque yo misma no puedo entenderlo, y tener tantos tamaños distintos en un mismo día es muy desconcertante.

-No lo es –dijo la oruga.

-Bueno, tal vez a usted no le haya parecido así aún. –dijo Alicia- Pero cuando se transforme en una crisálida (algún día le pasará), y después, en una mariposa, me parece que se sentirá un poco extraña, ¿no es cierto?

-Para nada –dijo la oruga.

-Bueno, tal vez no le suceda lo mismo. –dijo Alicia- Solo sé que yo me sentiría muy extraña.

-¡Tú! –dijo la oruga con desdén-. ¿Y tú quién eres?

Lo cual las llevaba nuevamente al comienzo de la conversación. (Carroll, 2015:48).

El segundo diálogo destacado lo tiene Alicia con la liebre de marzo y el sombrerero junto al lirón dormido. Es en el capítulo “Té de locos” donde la comunicación particular que se da recorre el sinsentido y las preguntas desprovistas de coherencia. El tema del tiempo es especialmente significativo por cuanto Alicia, según los personajes de la mesa, maltrata el tiempo, lo golpea y también ésta interpela a los personajes de la mesa sobre qué hacen cuando terminan de dar la vuelta mientras toman el té: “Pero sé que en mis lecciones de música marcamos el tiempo con palmadas.- ¡Ah! Ahí está la cuestión – dijo el sombrerero-. Él no soporta que le den palmadas” (Carroll, 2015: 70). “¿Pero qué pasa cuando dan la vuelta completa a la mesa?” (Carroll, 2015: 74). Pregunta e interpelación que se conecta con la representación de un personaje en un tiempo donde la efectividad temporal se medía conjuntamente con la linealidad. Terminada la decepcionante charla, Alicia logra entrar al juego de croquet de la reina en vez de buscar la salida: “Pasó por la puerta, caminó por el pasillo y, ¡por fin!, se encontró en el hermoso jardín, entre las brillantes flores y las frescas fuentes” (Carroll, 2015: 75). Esta intempestividad aparta la nouvelle del cuento “La ley” de Kafka ya que el personaje de Carroll se encuentra discutiendo con todas imposiciones simbólicas. Para Gilles Deleuze (2008), la ficción de Lewis Carroll, particularmente en

Alicia en el país de las maravillas, comienza con un combate pavoroso hacia las profundidades. El descenso al *underground* implica un retiro de los órdenes lógicos y racionales del logocentrismo estructurante de la simbólica social. Mientras se produce el desgarrar de apartarse de las determinaciones binarias, Alicia produce un avance y conquista de una nueva territorialización configurante de nuevas superficies. Dice Deleuze sobre este punto:

Los movimientos de hundimiento y de enterramiento dejan paso a ligeros movimientos laterales de deslizamientos; los animales de las profundidades se vuelven figuras de naipes sin espesor (...) puros acontecimientos escapan de los estados de cosas (...) Es propio de Carroll haber hecho que nada pase por el sentido (...) puesto que la diversidad de los sinsentidos basta para dar cuenta del universo entero. (Deleuze, 2008: 39).

El exceso y la voluptuosidad de la vida desafían permanentemente el límite del mundo pensado en términos de lo profano; en particular si ese mundo se concibe como fuerza de trabajo, productividad mercantil y capital que, para su realización se organiza en prohibiciones y tabúes. Alicia se lanza al reduccionismo de un objeto o maquinaria productiva, en un campo de expansión en el que logra abrirse a partir del *underground*.

Conclusión

¿Qué horizonte de reflexión nos acerca *Alicia en el país de las maravillas* a propósito de la literatura y el arte? El procedimiento formal destacado en la nouvelle es el empleo de la dimensión onírica en tanto forma desde donde alegóricamente se nos presentan aspectos de la época victoriana y su proyección en el sistema capitalista. Como contraseña que anuda las controversias de una época, ¿cuáles serían los procedimientos formales del presente cultural que soportaría las discusiones críticas inherentes al momento capitalista que nos toca transitar? ¿Qué lugar ocupa el deseo en la esfera pública y política teniendo en cuenta las determinaciones de un orden simbólico que concibe la temporalidad en su artejo con la producción material y simbólica? El clásico de Lewis Carroll produce dos consideraciones: la productividad inscripta en el ocio y el juego conjuntamente con la condición del lenguaje en tanto fuerza de expansión configurante de un devenir a otro del sujeto. Alicia lleva a cabo la inversión –pensemos que el viaje por el *underground* y el sueño son, en sí mismos, un movimiento trópico hacia el interior de la ficción- de la norma al provocar el sistema moral e ideológico decimonónicos.

Michel Foucault (1986) plantea que el lenguaje se realiza al momento de producir el despojo de los anquilosados mitos de las palabras y la literatura. El lenguaje no es dueño ni de la temporalidad ni se constituye como garante profético de la historia y la verdad. Para el autor de *La microfísica del poder*, el lenguaje no es “más que rumor informe y fluido, su fuerza está en su disimulo; por eso es una sola y misma cosa con la erosión del tiempo; es olvido sin profundidad y vacío transparente de la espera” (Foucault; 1986: 13). El lenguaje

conforma una forma del afuera del sujeto que no logra aprehender los dilemas del tiempo. Constituye, más bien, la exploración de un origen erosionado por la muerte; enmarca el espejo configurado por la expansión de sí mismo en un afuera a través del lenguaje. En *Alicia en el país de las maravillas* es el placer de un itinerario el que revela y funde las imposiciones simbólicas para volver a ese sistema luego de despertar.

Alicia pone al descubierto el exceso pergeñado por el tedio del ocio; la somnolencia y hastío que capta al musitar la posibilidad de realizar un collar de margaritas son antepuestos por un punto de fuga. Ese momento crucial interesa especialmente captarlo. El excedente y la dilapidación son la condición de posibilidad de una productividad que, siendo otra a las formas ya instituidas, instituye un desvío que, al mismo tiempo, es garante, por su condición onírica, de volver al punto de partida y reiniciar así la positividad interrumpida por el sueño: al despertar a la hora del té, este ceremonial de distinción no podía hacerse esperar. El deseo delimita la usina desde donde la ideología y el poder organizan las formas subjetivas alrededor de las cuales se ubica cada individualidad dentro de la organización social.

Los dos diálogos recuperados especialmente en este artículo, el de Alicia con la oruga y el del sombrerero y la liebre de marzo, conectan el tiempo en su dimensión productiva y el riesgo desestabilizante para el *status quo* que supone su maltrato en tanto activo al servicio de una fuerza expansiva que supondría el libre albedrío y, en él, la libertad. El gran gesto de la protagonista de increpar especialmente a la reina tras la sentencia de muerte que ésta le había conferido al decirle “¿Y a quién le importa lo que digan? (...) ¡si no son más que un mazo de cartas!” (Carroll, 2015: 105) desbarata todo un

orden soberano instituyente, eugenésico, *distintivo* y disciplinar con una sobria y concluyente fuerza tan corrosiva como la risa medieval en relación con la alta cultura (Bajtín; 1999). El tiempo productivo alrededor del capitalismo y las prerrogativas elitistas de la nobleza imperial constituyen el plafón de fondo desde donde *Alicia en el país de las maravillas* articula un límite inquebrantable que es, al mismo tiempo, un territorio de resistencia: la potencia vital al resguardo de un sueño configurado en una dimensión *poética*.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes literarias:

Alighieri, Dante (1978) *Commedia*. Panini. Roma.

CARROLL, Lewis. (2015). *Alicia en el país de las maravillas*. El Ateneo, Buenos Aires.

Cervantes Saavedra, Miguel (2010) *El Quijote de la Mancha*. RAE, Madrid.

Kafka, Franz (2010) *La metamorfosis* y "La Ley" en *Obras completas*, Tomo 2. Sudamericana, Buenos Aires.

Fuentes teóricas:

Barthes, Roland (1998) *El placer del texto*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Bajtín, Mijail (1976) *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, Buenos Aires.

--- (1989) *Teoría estética de la novela*. Taurus, Madrid.

- (1999) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El Contexto de Francois Rabelais*. Alianza, Buenos Aires.
- Bataille, George (2003) *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos (1944-1961)*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- .2003. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- . 2009. *La parte maldita y apuntes inéditos*. Las cuarenta, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (2010) *El capitalismo como religión*. Traducción, notas y comentario de Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS). UNLP-CONICET, Buenos Aires.
- Cross, Edmond (2003) *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín, EAFIT.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1990) *Kafka. Por una literatura menor*. Biblioteca Era, Méjico.
- (1990) *Mil mesetas*. Biblioteca Era, Méjico.
- (2008) "Lewis Carroll" en *Crítica y clínica*. Anagrama, Barcelona.
- Eagleton, Terry (2005) *La estética como ideología*. Trotta, Madrid.
- (2012) *La novela inglesa*. Trotta, Madrid.
- Foucault, Michel (1986) *El pensamiento del afuera*. Pre Textos, Madrid.
- Guattari, Félix (2006) *Micropolítica: mapas del deseo*. Traficante de sueños, Madrid.

- Kristeva, Julia (1978) *Semiótica 1 y 2*. Fundamentos, Madrid.
- Lazzarato, Maurizio (2013) *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Nancy, Jean Luc (2007) *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. La cabra, Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos (1993) *Literatura/Sociedad*. Edicial, Edicial.
- Williams, Raymond (1995) *La larga revolución*. Nueva Visión, Buenos Aires.